



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS

A PERSPECTIVA DA BRASILIDADE SEGUNDO O OLHAR
DO DRAMATURGO-PENSADOR OSWALD DE ANDRADE
EM O HOMEM E O CAVALO

Brasília, julho de 2013.

UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE LETRAS
HUDSON MACIEL DE OLIVEIRA

A PERSPECTIVA DA BRASILIDADE SEGUNDO O OLHAR
DO DRAMATURGO-PENSADOR OSWALD DE ANDRADE
EM *O HOMEM E O CAVALO*

Trabalho de conclusão do curso de Letras Português, pela
Universidade de Brasília – UnB, que tem como foco a
perspectiva da brasilidade com base na visão do dramaturgo-
pensador Oswald de Andrade na obra *O homem e o cavalo*.

Brasília
2013

AGRADECIMENTOS

Dedico esse trabalho, primeiramente, a minha companheira e amiga Luísa Barbosa de Lima por ter sido uma ótima ouvinte, por ter me ajudado imensamente nas reflexões acerca do tema da brasilidade, pela revisão dinâmica do conteúdo dessa obra, pela paciência prestada em tantas horas complicadas e por ser, ela mesma, um objeto de meus estudos. Agradeço ao meu pai, seu José, por ter me possibilitado o acesso aos livros base para minha argumentação e pelo suporte nas necessidades de minha vida acadêmica. Deixo registrado também os agradecimentos aos meus mentores, a querida amiga Karla Gontijo por ter sido uma referência de perseverança e de trabalho em equipe, obrigado por me ter feito acreditar em meu potencial criativo; a professora Rita de Cassi, que me fez compreender minha função como intelectual, também pelo acolhimento em minha chegada à Universidade como um garoto idealista e imaturo profissionalmente; ao professor André Luís Gomes, por me conceder a oportunidade de pesquisar o tema do meu artigo *O dramaturgo Oswald de Andrade como pensador* e por abrir meu olhos para as possibilidades do teatro brasileiro; a professora Deane Costa por ter feito nascer em mim o espírito investigativo, por ter me ensinado o valor da dimensão social para a vida do homem e da literatura, além, é claro, de sua sempre prontidão para as discussões mais problemáticas; a professora Maria Luísa, por abrir meus olhos para a importância da comunicação entre os diversos tipos de conhecimento (a transdisciplinaridade), ao professor Rogério Lima, por me mostrar a diversidade discursivas dos diferentes suportes da arte, sua dimensão universal e atemporal. Por fim, gostaria de agradecer imensamente ao professor e amigo Marcus Rogério Salgado por ter me fornecido os subsídios necessários à criação desse trabalho, pela compreensão de meus problemas pessoais que acabavam por atrasar a produção, pelas conversas descontraídas ao ar livre pelo campus da Universidade, pela crítica ao meu artigo, por ter me cedido o livro *Oswald Glauber Arte, Povo, Revolução*, pela seriedade e disponibilidade no atendimento fraterno e no acolhimento desse projeto. Obrigado, Marcus, não é coisa fácil encontrar uma mente crítica que pense de maneira semelhante a nossa.

Tive, sem dúvidas, os melhores mentores. Se consegui chegar até aqui e produzir material tão sério como esse, foi porque, ao longo da minha caminhada acadêmica, todos vocês me fizeram acreditar e me muniram de ferramentas para que pudesse realizar esse exercício intelectual. A todos vocês, sou eternamente grato.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
1 DRAMATURGO-PENSADOR.....	8
1.1 A formação de um pensador	10
1.2 O embrião do pensamento dramático	13
1.3 A brasilidade	15
1.4 O Oswald de 22	20
1.4.1 A problemática da arte brasileira	21
1.4.2 Antropofagia.....	23
1.5 O Oswald de 30	24
1.5.1 Antropofagia Marxista	25
1.5.2 Os discursos	26
2 TEATRO DA EXPERIÊNCIA	28
3 <i>O homem e o cavalo</i> , ESTÉTICA E IDEOLOGIA.....	32
3.1 Estética	32
3.2 Ideologia.....	36
CONCLUSÃO	44
REFERÊNCIAS	47
ANEXO.....	49

INTRODUÇÃO

Desde que me propus compreender a magnitude do teatro oswaldiano, venho reconstruindo possíveis percursos do imaginário particular e coletivo, sabendo da importância vital das relações multiformes entre esses discursos. Discurso, talvez seja essa a palavra-chave, a mola propulsora de tantas movimentações, tantos modelos e possibilidades experimentadas. Tudo, de certa forma, acaba passando pelo filtro da retórica, e maior será a retórica de maior consistência provada ou dissimulada. Esse foi, de fato, o jogo sutil que instigou o espírito investigativo, pois, como bem já têm consciência os estudos literários e a crítica a Oswald de Andrade, sua obra é ácida, sarcástica, irônica, sem esquecer-se do bom humor crítico e lúcido.

A motivação para a construção de uma monografia referente ao tema surgiu durante a elaboração de meu artigo anterior *O dramaturgo Oswald de Andrade como pensador*. A princípio, a proposta estava mais voltada para análise de aspectos estéticos, principalmente relacionados à construção do teatro de tese, inspirado por Bertold Brecht. No artigo, preocupe-me com a organização do pensamento de Oswald como um dramaturgo consciente da realidade de seu tempo para a criação de suas obras teatrais. Após fazer a análise da construção estética das três mais importantes obras dramáticas do autor (*O homem e o cavalo*, *O rei da vela* e *A morta*) e depois de ter esboçado reflexões de natureza política e social, percebi que a avaliação carecia de maior densidade ideológica. Faltava substância para sustentar a sobreposição criteriosa de elementos cenográficos. Faltava a avaliação contextualizada da importante intervenção vanguardista, além da contribuição das grandes teorias científicas e revolucionárias da época. Diante dessa demanda, ocupei-me com o preenchimento das lacunas deixadas pelo artigo e percebi, ao longo do processo, (diante da carência de material específico referente à obra teatral de Oswald) que o espaço oferecido pelo artigo não comportaria a profundidade do trabalho analítico demandado. Dessa impossibilidade surgia a necessidade de uma monografia.

A obra de Oswald é retórica, e graças a isso, talvez, tenha repercutido de maneira tão atípica dentro do cenário nacional, ou mesmo fora dele. Se na natureza nada se cria, tudo se transforma, com o escritor de *O homem e o cavalo* a miscelânea foi, talvez, a forma mais autêntica de criação. Oswald sentia a necessidade de mudar o mundo, ideia compartilhada por Rimbaud e Marx: “(...) e, também, a partir de 1925, a fase de conscientização política, quando

a frase de Marx («*transformar o mundo*») vinha, segundo eles, completar e substituir a de Rimbaud.” (TELES, 1982 p. 171/172), fazendo referência à célebre frase de Rimbaud “*Mudar a vida*”. De maneira bastante peculiar, o olhar do intelectual brasileiro deixou o crivo fragmentário e simplista da problemática nacional de criação de uma arte genuinamente brasileira, como também o fascínio e a sede pelo estrangeiro e novo para unir as duas propostas em prol da criação de uma arte consciente, integrada e participativa, diante da necessidade provocada pelas demandas do novo século. Era a tão esperada empreitada para trazer o Brasil ao mundo, o projeto antropofágico.

Diante da complexidade da proposta criadora do autor e tendo como objetivo a análise política e estética de *O homem e o cavalo*, foram selecionados três critérios para que a avaliação da obra se desse de maneira contextualizada e consistente. Em primeiro lugar, achei que seria indispensável evidenciar a importância que os deslocamentos provocados pela dinâmica do ponto de vista têm ao longo do processo criativo. Para ilustrar a proposta, é necessário compreender o olhar de Oswald ao fazer o contrário do que vinha sendo feito. Enquanto, até então, o olhar era europeu sobre construções brasileiras, o dramaturgo-pensador fez a inversão, imprimindo o olhar brasileiro sobre construções europeias, fazendo as devidas alterações, é claro, mas aproveitando-se das possibilidades hilariantes fornecidas pelas ambiguidades existentes no caminho. A grande questão é que tudo passa por uma lente, tudo é uma questão de perspectiva e, por isso, tratarei esse tipo de movimento por perspectivismo, o primeiro critério. Em segundo lugar, mas não menos importante, está a análise dialógica. Já que a ideia é trabalhar tanto aspectos estéticos como ideológicos segundo uma perspectiva contextualizada, não poderia ser dispensada a dialética como segundo critério que, aliada à transdisciplinaridade, formam o tripé que sustentará toda a análise acerca da construção dramática de *O homem e o cavalo*. A transdisciplinaridade é o tecido conjuntivo que permeará toda a abordagem provendo as ligações e a nutrição da proposta e do objeto de observação. A necessidade da abordagem transdisciplinar justifica-se pelo entendimento de que, nesse trabalho, tudo poderá ser aproveitado, qualquer mínima pista pode ser um indício, ainda que por outra ótica, da resolução de alguma problemática vital. A ideia é fazer com que todas as ciências e tipos de conhecimento colaborem para a criação de um conhecimento sólido e abrangente, sem preconceitos ou restrições.

Para a análise de *O homem e o cavalo*, foram selecionados, inicialmente, os livros: *Vanguarda Europeia e Modernismo Brasileiro*, de Gilberto Mendonça Teles; *Oswald Glauber Arte, Povo, Revolução*, de Pascoal Farinaccio e *Teatro da Ruptura: Oswald de*

Andrade, de Sábato Magaldi, além de artigos como a crítica feita por Jorge Amado à obra em questão, publicada no *Boletim de Ariel*, em 1934, e *A Mola Propulsora da Utopia*, de Sábato Magaldi, além de *Antropofagia Revisitada*, de Paulo Andrade e a autobiografia de Oswald, *Um homem sem profissão*. São esses livros os responsáveis pelo alavancamento da pesquisa, o grande fertilizante para a remontagem e contextualização do processo criativo do dramaturgo.

Tendo consciência da demanda de tempo e da necessidade de organização, a pesquisa foi dividida didaticamente em cinco fases:

1ª Leitura da obra: Embora já conhecesse bem a obra, era necessário fazer a reimersão amadurecida no universo que a compõe. O objetivo inicial foi identificar possíveis características peculiares que se dariam em dimensões micro e macro da peça. Tanto as bases quanto os afrescos de sua arquitetura foram levados em conta.

2ª Coleta de material, formação de um *corpus*: Em primeiro momento, foi necessário sair às livrarias, sebos, fazer pesquisas na internet em busca de livros, revistas e jornais da época, artigos, teses e fragmentos significativos à construção crítica de critérios de avaliação, além de material instrutivo para a composição e organização de uma tese, conteúdo e estrutura. Essa fase foi importante, pois norteou o trabalho quanto aos filtros necessários à abordagem teórica.

3ª Análise teórica do material: Durante essa fase, a pesquisa começou a ganhar substância, pois, após a compreensão do universo onde estava imerso o autor e sua obra, compreender os princípios, parâmetros e fins do processo criativo tornou-se um trabalho de montagem de um quebra-cabeças. Para alcançar os objetivos de forma consistente, contei com as fecundas conversas e divagações transdisciplinares com o professor Marcus Rogério Salgado, que muito me elucidaram quanto ao panorama histórico relevante à construção do dramaturgo-pensador, além de reflexões importantes acerca de movimentos sincro-diacrônicos envolvendo problemáticas atuais, como as repercussões dos fundamentos marxistas.

4ª Investigação das aplicações teóricas: Na quarta fase, toda teoria montada nas fases anteriores, principalmente na 3ª fase, foi aplicada à obra. Nesse momento, foram levantadas e experimentadas as hipóteses, tais como a possibilidade apontada por Jorge

Amado de um filtro marxista na obra teatral de Oswald, a partir de um dado momento de sua produção. Os resultados referentes a essa fase formaram a quinta e última parte do trabalho.

5ª Escrita: Feitas as análises, a pesquisa tomou feições concretas. Todo o processo cognitivo abstrato ganhou forma. Durante a elaboração teórica, fragmentos foram selecionados e anotações foram feitas, a princípio de maneira estamentada, para, posteriormente, serem relacionadas nessa etapa do trabalho, à medida que o texto as comportasse ou que elas fossem necessárias a ele.

1 DRAMATURGO-PENSADOR

Se eu soubesse o Método, seria eu-próprio toda essa geração

Fernando Pessoa

Desde o início de meus estudos mais comprometidos em literatura, um frequente problema me inquietava: Qual é o papel da arte? Mergulhado nas primeiras tendências inocentes do pragmatismo científico queria justificar não só o porquê de estudar, mas o de consumir e produzir literatura. Percorri um estreito, porém denso caminho em busca do esclarecimento de questões essenciais como essa.

A primeira reflexão substancial que encontrei acerca do assunto foi em Platão. Seguindo os caminhos da reflexão fluida proporcionada pelos diálogos da *República*, foi possível perceber o que seria o embrião de meu primeiro questionamento. Foi a partir da compreensão da proposta organizacional do pensamento de Sócrates que os primeiros contornos começaram a ganhar forma. Entretanto, desde as primeiras investigações sentia a necessidade de algo mais categórico do que as abstratas reflexões acerca da sensibilidade e da necessidade de ter os anseios do espírito supridos. O que, de fato, despertou em mim o interesse foi a presença da representação, e, mais do que tudo isso, a capacidade de expressão por meio da arte, do teatro.

Com Aristóteles reconheci mais a importância estética e a relevância de cada elemento na composição do processo mimético de expressão. A *poética* foi vital na fundamentação de meu pensamento sobre a criação artística. Ao abordar a constituição quase maniqueísta de tragédia e comédia, pude preencher, por meio de processos analógicos e paralelos, algumas lacunas que fizeram ainda mais viva minha indagação: Afinal, qual é o papel da arte? Não tenho por objetivo nesse trabalho entrar a fundo nessa perigosa empreitada, entretanto a provocação é válida à medida que tangencia outra problemática frequente a qual tentarei fornecer, ao longo da explanação, ferramentas para o alcance de uma possível resolução. Talvez, falar do papel da arte seja tarefa por demais trabalhosa, dado o nível de abstração na qual o assunto está imerso. Há muitas variáveis subjetivas no processo e já superamos construções conceituais ingênuas baseadas no biografismo.

Dado o cenário, creio que se queremos, de fato, encontrar algo relevante no potencial interventor da obra, seja ele imediato e prático ou inferencial e teórico, devemos fazer o

percurso crescente. Pensar a função do artista talvez seja algo mais palpável e, portanto, mais plausível à compreensão das relações entre arte e sociedade. Dessa maneira, reformulando a pergunta original, o questionamento mais apropriado às necessidades imediatas seria: qual é o papel do artista? Para as análises realizadas ao longo desse trabalho é preciso entender o artista como um captador e ressignificador da realidade. A função do artista vai muito além da de um mero porta-voz social, a relação não se dá em nível tão elementar. O processo é bem mais complexo e existem muitos fatores determinantes.

Extrapolando a perspectiva determinista, o contexto é imprescindível à formação do indivíduo, principalmente em se tratando de um indivíduo com um potencial sensível ampliado. Desse modo, sabendo que, segundo Fairclough, discurso é também prática social, o que é apreendido da realidade pelo artista está presente em sua obra graças aos processos conscientes ou inconscientes de expressão. Por isso, entendamos a obra de arte como um texto/discurso altamente ideológico – parafraseando Bakhtin. Após a captação sensível da realidade, o artista ruminará sua impressão e elaborará sua interpretação do real baseada na filtragem ideológica sugerida por sua constituição subjetiva. Depois, sua interpretação do real será potencializada graças aos processos críticos que ocorrem durante a criação da proposta e, então, a reflexão ganhará forma, será organizada e ressignificada segundo critérios estéticos e ideológicos, dando origem à obra. Diante da compreensão desse processo, é possível entender o artista, não só como porta-voz, mas como um pensador da realidade.

Nesse trabalho, o recorte tratará da função representativa do teatro e, portanto, do trabalho do dramaturgo, tendo como foco o intelectual paulista Oswald de Andrade. Entenderemos, para esse contexto, o intelectual como pensador crítico consciente da realidade, por isso, o trataremos por dramaturgo-pensador.

O termo dramaturgo-pensador surgiu de uma feliz empreitada idealizada pelo professor André Luís Gomes, da Universidade de Brasília (UnB), que consistia em mapear as atividades intelectuais de alguns importantes escritores brasileiros. Acima de tudo, escritores preocupados com a realidade do País. Baseados em publicações em jornais, revistas, artigos e outros veículos, além, é claro, nas obras referentes a cada autor, construímos o perfil crítico de cada dramaturgo, a fim de compreender como cada um deles enxergava os principais problemas do Brasil em suas diversas esferas: econômica, política, histórica, social etc. Queríamos entender de que maneira e segundo que perspectivas o País era representado no próprio teatro. Desse modo, do projeto original *O dramaturgo brasileiro como pensador*, foi

cunhado o termo dramaturgo-pensador. A real necessidade da colocação específica se deu pela compreensão de que o processo criativo não ocorre de maneira dissociada do processo reflexivo e de ressignificação. Não se pode esquecer que a obra inteira foi construída sob a perspectiva do autor, toda construção passou pelo filtro do dramaturgo-pensador.

Minha escolha por trabalhar a obra teatral de Oswald de Andrade veio por diversos motivos. Poderia citar vários, mas o que, de fato, despertou-me o interesse foi seu tato peculiar com a construção de imagens sociais. A irreverência e a acidez crítica somadas a lucidez quase profética de Oswald foram os principais ingredientes dessa receita tão atraente ao paladar. Um misto de picante e azedo com pitadas categóricas de sal.

1.1 A formação de um pensador

A constituição de Oswald como pensador inicia-se na infância. Desde as primeiras experiências, o filho de dona Inês já se portava de maneira bastante peculiar. Em seu livro de memórias, o autor, esforçando-se para relembrar as primeiras vivências, a fim de recriar a autoimagem, narra com certo afincado algo que podemos entender como sua primeira reflexão de mundo. Não por acaso, essa primeira memória trata de sua percepção sexual, elemento recorrente em toda sua obra, desde poesias a romances e teatro.

A mais longínqua lembrança que tenho de vida pessoal, destacada do cálido forro materno que me envolveu até os vinte anos, foi de caráter físico sexual, evidentemente precoce. Está ela ligada à casa em que morávamos na Rua Barão de Itapetininga, de jardimzinho ao lado. Sentando-me à porta da entrada e apertando as pernas senti um prazer estranho que vinha das virilhas. Que idade teria? Três ou quatro anos no máximo. (ANDRADE, 1976, p. 6)

O trecho acima demonstra claramente um traço bastante pessoal e, por isso, importante para nossa análise. A visão que Oswald sempre teve do mundo era peculiar, pois se trata de um olhar, sobretudo, natural e sensível, além do já mencionado, precoce, é claro. Compartilho da visão de Simone de Souza Braga Guerreiro, quando em sua explanação a respeito das memórias de infância do autor, diz que “O menino recriado traz a tendência em negar as normas estabelecidas pelos padrões da sociedade de seu tempo”, lembrando que se trata de um comentário acerca do processo reflexivo de Oswald ao escrever seu livro de memórias, na tentativa de recriar a própria infância e transmiti-la, segundo sua visão pessoal, ao leitor.

Os primeiros traços da visão do Oswald conhecido por suas atitudes irreverentes e polêmicas relacionados ao teatro já estavam presentes em seu primeiro encontro com o espetáculo teatral, peculiaridades que já figuravam na encenação circense. Por esse prisma, é fácil perceber o nível imagético a qual estavam submetidos os acontecimentos relevantes da vida do autor.

O circo foi um deslumbramento céu aberto na secura de emoções que me cercava (...) As mocinhas de maiô entraram em meus olhos e aí permaneceram. Nas noites de camisolão, elas foram meu pasto e minha festa. (ANDRADE, 1976, p. 7)

O discurso de Oswald em seu livro de memórias leva o leitor a crer fielmente nas imagens criadas por ele. O apuro técnico ao tratar da imagem já era, antes mesmo de se concretizar, um elemento interessante na criação de objeto tão vivo e dinâmico como o teatro. A inventividade do autor sempre se deu de maneira fantasiosa, entretanto, não perdia o vínculo necessário com a realidade. Dessa maneira, seu discurso se tornou universal, atingindo várias formas de expressão e arte, ficando para a posteridade, ainda que sob o julgamento de muitos opositores. Talvez, graças à sua sensibilidade ímpar, o autor tenha alcançado a fluidez e expressividade das quais a arte brasileira precisava. É importante ressaltar que, mesmo sendo bastante expressivo, Oswald não se perdeu em argumentos essencialmente românticos e filosóficos. Assim como ocorreu com suas experiências, ocorreu também em sua arte: tudo muito objetivo, espontâneo, e graças ao choque contextual, polêmico. Por mais impactante que a cena parecesse aos seus interlocutores, Oswald a trataria como algo novo, porém casual, uma oportunidade, talvez uma nova piada, uma possibilidade reflexiva. Era sempre melhor alimentar o confronto.

Sem dúvida alguma, dois dos principais fatores para a construção do olhar oswaldiano foram o fascínio pelo novo e a modernidade – para isso, entendamos o processo inicial do pensador baseado na negação do velho, antiquado, tradicional-caduco. Tendo como ponto de partida o nascimento de Oswald de Andrade em 1890, a análise propor-nos-á um mergulho na sociedade do final do século XIX. O filho de dona Inês e José nasce um ano depois da Proclamação da República, no Brasil. Deve-se compreender a complexidade que essa análise nos impõe. Primeiramente, temos como fator determinante a significativa transição política pela qual o País estava passando. De um lado, temos séculos de conservadorismo, Imperialismo e Monarquia regados pelo constante fardo de uma “nação” – sabemos que as primeiras medidas eficazes de se instaurar uma nação brasileira surge com o movimento modernista no século seguinte – colonial; do outro, um fortuito esforço por instaurar uma

nova mentalidade baseada no embrião da democracia – bastante peculiar no Brasil. O cenário é de completa instabilidade, não sabíamos como sustentar a tão sonhada autonomia em suas diversas modalidades. É importante citar que o sentimento nacionalista sempre foi fundamentalmente nutrido pelo fator determinante da guerra e, no Brasil, a única Guerra que podemos mencionar é a Guerra do Paraguai – que não chegou a ser referência unificadora. Além disso, nossas revoltas populares nem sequer podem ser comparadas às guerras civis ocorridas no processo formador da identidade europeia. Foram tantos os esforços do poder vigente que o que tivemos hoje não passa de um catálogo ilustrativo de nossas malogradas rebeliões populares diante da opressão massiva de nosso poderio militar.

Somada à complexa instabilidade política, tinha-se a chegada das grandes empresas internacionais. São Paulo foi alvo de uma intensa industrialização ocorrida principalmente a partir do início do século XX. O novo século já era inaugurado mostrando sua confusa face avassaladora. Crescia proporcionalmente aos complexos de prédios comerciais o medo dos mais conservadores e a euforia dos mais otimistas. Oswald foi, sem dúvidas, se não o maior, um dos maiores entusiastas da modernização do País. As impressões extraídas desse intenso processo estão ressignificadas em vários momentos de sua obra, em especial em *Memórias sentimentais de João Miramar* e em *O rei da vela* – na qual o autor ilustra os reflexos do processo de industrialização em sua célebre crítica à venda do País às multinacionais inglesas –, além de inúmeros poemas e textos presentes em jornais e revistas da época, como em *O Pirralho*, por exemplo.

A chegada da Light, empresa de energia elétrica, à São Paulo marcou na vida do pequeno Oswald a síntese das complexas transformações político-econômicas sofridas pelo novo Brasil, que de um lado tinha chegado à energia elétrica e do outro vivia a expansão da economia cafeeira – forma de economia que sustentou o País até a grande crise do café. Por maior que fossem os avanços tecnológicos, a industrialização brasileira não atingiria a magnitude atingida pela Europa, graças a Revolução Industrial da época, pois o Brasil era essencialmente um país agrário, e por isso, é válida a menção de “país feudal”, tratada por Oswald em *O rei da vela*. Valho-me da reflexão de Schawrz acerca do conceito de ideias fora do lugar para citar a situação da “burguesia” brasileira, que não se ergueu nos burgos do processo industrial, mas no campo de sua produção agrícola. Assim como o burguês, o proletário era uma ideia fora do lugar, um transplante sem fundamentos plausíveis, tendo em vista nossa produção maciçamente escrava, mesmo depois de 1888. A economia brasileira vivia do ciclo criado pelos grandes latifundiários/feudatários, os que dominavam as grandes

plantações, dominavam também os meios de produção e “industrialização” pautados numa economia regida por políticas baseadas no rodízio dos próprios latifundiários.

Oswald, nessa época, gostava de ser e foi um exímio burguês (tratando do burguês abasileirado). E como bom burguês nascido na colônia, nutria sua intensa admiração pela Europa, em especial pela França, centro das grandes transformações artísticas e, é claro, berço da Belle Époque – experiência cultural que também foi transplantada pela intelectualidade burguesa do Brasil. Desde o início de nosso processo formador é costume mandar os filhos das nobres famílias aos ares europeus para estudarem nas melhores universidades. Desse ranço cultural também bebe nosso pensador. Em *Um homem sem profissão*, Oswald deixa claro seu deslumbre juvenil pela cultura europeia. Entre frases objetivas e pensamentos conscientes, o escritor revela sua sensação de não reconhecimento em relação à cultura nacional em detrimento do fascínio com os ares requintados da Europa.

Graças a esse pensamento, em 1912, Oswald inicia concretamente seu processo de ampliação sociocultural e ganha um hábito muito importante em sua formação como pensador da cultura nacional: Oswald se torna um viajante – como discorre Antônio Candido em seu artigo *Oswald o viajante*, que narra a importância dessa prática do autor para a construção de sua obra. Em 1912 o jovem intelectual vai à Europa e visita vários países como a Itália, Alemanha, Bélgica, Inglaterra, França e Espanha.

1.2 O embrião do pensamento dramático

Embora as primeiras experiências como dramaturgo só viessem mais tarde, em 1909 toma conhecimento de aspectos vitais do teatro diante da experiência como redator e crítico teatral do *Diário Popular* no qual assinava a coluna *Teatro e Salões*, acompanhando de perto o processo criativo da intelectualidade paulista.

Além das três grandes peças sempre citadas nas referências à Oswald de Andrade (*O rei da vela*, *O homem e o cavalo* e *A morta*), o dramaturgo trabalhou ainda em outros projetos. Em seu livro *Teatro da Ruptura*, Sábato Magaldi comenta, além das peças citadas acima e de *Mon coeur balance e Leur âme*, mais três trabalhos dramáticos inacabados de Oswald: *A recusa*, drama burguês inacabado de três atos datado de 1913; *O filho do sonho* drama burguês inacabado de três atos datado de 1917; e por último a terceira peça, que não apresenta nome; trata-se de um drama de caráter social e não há como precisar a data de criação, de

acordo com as características analisadas pode-se inferir diferentes momentos da vida do autor para a obra.

Por certas características melodramáticas, situo-a antes da fase modernista, mas os problemas sociais a remeteriam para período posterior ao dos outros manuscritos e dos textos em francês (houve uma greve geral em São Paulo, de inspiração anarquista, no ano de 1917, e dela participaram 70 mil operários). (MAGALDI, 2004, p. 29)

A peça citada por Sábato recebe atenção especial nesse trabalho, pois é a que mais se aproxima das produções do Oswald de 30. Não é apenas por se tratar de um drama social, mas nessa peça, o dramaturgo já evidencia traços que serão determinantes em suas principais criações teatrais. A peça trata do Oswald mais próximo da criação de *O homem e o cavalo*, é claro que mais imaturo e utópico, mas já demonstra a preocupação do autor com os problemas sociais, a visão é menos burguesa em seu plano nuclear, embora ainda tenha traços marcantes na perspectiva e no discurso burguês. Com a criação desses primeiros projetos formava-se pouco a pouco o dramaturgo e munia-se o pensador.

Oswald ia, aos poucos, afiando o instrumento, para realizar na década de 1930 a sua obra teatral adulta. Talvez, sem esse e outros ensaios, ele não tivesse conseguido escrever sobretudo *O rei da vela*. (MAGALDI, 2004, p. 33)

Acrescento ao final da fala de Magaldi, sem medo de incorrer em erro, também a criação de *O homem e o cavalo* – sabendo que o nível da peça pressupõe, sobretudo, um intenso amadurecimento de ideias que foi e será proporcionado por várias experiências posteriores como o Marxismo e o envolvimento com o Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Mon coeur balance e Leur âme marca uma importante experiência na vida do dramaturgo. O projeto audacioso em parceria com o amigo e escritor Guilherme de Almeida rendeu muitos olhares aos jovens intelectuais. As críticas se dividiam entre o apuro técnico, a naturalidade e o pedantismo por escreverem uma peça em língua francesa no Brasil. Dado o quadro apresentado acima, não era de se estranhar que Oswald viesse a produzir algo com essas características, entretanto, não podemos esquecer que estamos tratando da iniciação do autor na dramaturgia (1916), que, por si, já era um grande desafio por aqui. Os reflexos dessa empreitada não só revelaram Oswald ao ciclo dramático de São Paulo, como forneceram ao jovem escritor o esboço do que viria pela frente em sua vida como dramaturgo-pensador. A irreverência foi notada na reprodução: os rapazes deram o calote na gráfica. A recepção de *Leur âme* com certeza instigou o autor em seu potencial crítico, levando-o a prosseguir com o

trabalho dramático. Foi preciso ser burguês, escrever como burguês para, errando, conceber as feições do verdadeiro traçado nacional através da crítica.

1.3 A brasilidade

Falar da intelectualidade brasileira não é tão simples quanto possa parecer. Os realmente munidos de ferramentas para compreender o Brasil de maneira dialética eram poucos, e se somarmos o fator experiência às estatísticas, o número é ainda menor. Não é a toa que sempre houve por aqui um esforço sobrenatural dos “brasileiros”, mesmo os que não nasceram em território colonial, para compreender as idiossincrasias dessa terra tão dentro e fora do mundo eurocêntrico. Fatores como a dimensão continental do País, sua distribuição geográfica e a pluralidade cultural são determinantes nessa análise. Acontece que o Brasil, desde sempre, teve como representantes figuras que não comungavam em essência com a realidade de sua sociedade. Quem sempre forneceu as características fundamentais de nossa identidade foi o povo. E falar de povo por aqui não é missão fácil. Não se pode esquecer a infinidade de paradigmas socioculturais que tiveram de ser condensados, segundo processos dialéticos, para construir a individualidade. Tratar do indivíduo extrapola os limites do regional. A proporção é tão microscópica que os esforços dos modernistas da primeira guarnição se estenderam até a fase regionalista de 30 e não chegaram perto de esgotar o tema.

O fato é que o intelectual brasileiro não conhece o Brasil, arrisco-me a dizer que nunca o quis fazer, ao menos não antes do Modernismo, e ainda sim com algumas ressalvas. As primeiras tentativas de criar algo genuinamente brasileiro, hoje em dia, não passam de piada, às vezes de muito mau gosto. Tanto as descrições árcades das paisagens do litoral do Brasil, como a figura romântica do índio como herói da pátria são caricaturas promovidas pelo pensamento do intelectual burguês que não conseguiu enxergar o Brasil com o olhar brasileiro, são imagens de um Brasil visto sob a perspectiva europeia. Os representantes do País nunca saíram da casa grande, e o intelectual brasileiro não conseguiu projetar os verdadeiros sentimentos, anseios e sensações da brasilidade sem essa experiência. Machado de Assis consegue um olhar mais natural sobre esse tipo de situação, mas creio que mais por fleuma – por tratar de aspectos cotidianos e, portanto, coerentes com a ausência do olhar pitoresco e fetichista – do que propriamente por querer esboçar o estereótipo de brasilidade. O Brasil, de fato, nunca teria um índio ou um escravo escrevendo uma obra capaz de captar a essência coletiva, os moldes de nossa colonização não permitiriam isso. Além disso, não

estamos preparados para nós mesmos. Se o povo abrir a boca e soltar as verdades de sua experiência, será amordaçado diante das faces horrorizadas da massa contida em sua correspondência muda. O Brasil sempre temeu ser colocado diante do espelho e Oswald fez isso. Em seu livro *Oswald Glauber Arte, Povo, Revolução*, Pascoal Farinaccio ilustra esse realidade ao afirmar que “O Brasil é povo, ou seja, não são as classes dirigentes que determinam as suas características singularizantes” e traz a cena de *Barravento*, filme de Glauber Rocha, onde o povo é silenciado.

As coisas não ficam por aí, pois outro homem, no caso representando o “verdadeiro” povo, o *povo mesmo*, toma a palavra. Diz que “seu” Jerônimo faz a política do povo mas não é o povo: “o povo sou eu que tenho sete filhos e não tenho onde morar!”. O surgimento do povo marca o clímax da cena. Fala-se tanto do povo e eis que ele finalmente aparece... Pobre, faminto, miserável, lastimável. E o que acontece, então? O povo desperta um ódio generalizado em todos. Aos gritos de “extremista”, enchem o povo de socos, colocam um revólver dentro de sua boca (...) e por fim o matam... É o preço que esse homem do povo paga por dizer a verdade, por *cortar* o andamento infernal da farsa encenada no encontro do “líder com o povo”. (FARINACCIO, 2012, p. 50)

Para compreender melhor esse “medo do espelho” que o Brasil possui, é necessário conhecer de perto outra característica marcante do brasileiro: a passividade. O aspecto passivo é a essência da brasilidade. Os índios e com eles todo povo brasileiro foi dizimado, tentaram reagir e foram massacrados em batalhas de arcos de madeira contra canhões de ferro. Foram inibidos pelo medo, saqueados e estuprados moral-econômico e fisicamente. Ficaram acuados, temerosos, mas não perderam a esperança, contida. Desta maneira, o brasileiro vive preparado para a batalha, com todo o anseio de revolta à espera do primeiro tiro. Quem seria o corajoso a dá-lo? Diante desse quadro, tudo de que o brasileiro precisa é de um líder e a intelectualidade brasileira já vinha percebendo isso há algum tempo.

O Brasil vive a herança maldita de um modelo peculiar derivado do Sebastianismo português. Como nossa cultura foi erguida sob transplantes sem maiores adaptações... O que se tem na antiga Colônia é um perene pensamento messiânico. Vive-se sobre a esperança de que alguém faça algo, o que explica a morbidez, inclusive intelectual, da personalidade brasileira. O diferencial de Oswald enquanto dramaturgo-pensador está na capacidade de sintetizar as propostas em atividade reflexiva, direcionando-as ao público. Oswald ficou para a posteridade por ser o “cara da ação”. Enquanto nossa pseudo-tradição se alimentava de contribuições, muitas vezes, descompromissadas, o autor de *O homem e o cavalo* puxou para

si a responsabilidade. Essa característica fica bem marcante quando comparamos seu nível de envolvimento e atuação dentro da proposta modernista com o de outros artistas. Oswald sempre buscou a intensidade e, para isso, sacrificou o que até então era a qualidade.

O filho de dona Inês conhecia de perto esse sentimento messiânico. Em *Um homem sem profissão*, o autor tratará dessa sensação, chamando-a por sentimento órfico, comentado por Sábato Magaldi em *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*.

Crise do catolicismo mais do que de religião, pois tendo da Igreja a pior ideia, nunca deixei de manter em mim um profundo sentimento religioso, de que nunca tentei me libertar. A isso chamo eu hoje sentimento órfico. Penso que é uma dimensão do homem. Que dele ninguém foge e que não se conhece tribo indígena ou povo civilizado que não pague esse tributo ao mundo subterrâneo, em que o homem mergulha. A religião existe como sentimento inato que através do tempo e do local toma essa ou aquela orientação, este ou aquele compromisso ideológico e confessional, podendo também não assumir nenhum e transferir-se numa operação freudiana. (ANDRADE, p. 84)

Em seu livro de memórias, o autor coloca em evidência sua posição de pensador ao trazer à luz essa singularidade do discurso coletivo do brasileiro que, não por acaso, está em cada um. Oswald deixa clara uma das formas de escape que o brasileiro encontra diante dessa sensação de ausência, essa orfandade espiritual. Não é a toa que o Brasil está entre os países mais católicos do mundo. As frustrações com a realidade são devidamente amenizadas diante da possibilidade de transcendência espiritual, seja ela de qual religião for. A forma não importa, o sentimento é o mesmo. Sentimento esse que, a partir do século XX, será constantemente combatido pelos movimentos vanguardistas ao redor do mundo sob a alegação de ser a essência da alienação social, o distanciamento de progressos vitais na construção de um mundo mais justo e sincero. Oswald capta bem esse ambiente em *O homem e o cavalo*, na qual trata desse problema religioso em primeiro plano, no primeiro quadro, em um mundo velho, passadista, hipócrita e fetichista. Não é de se estranhar a menção ao teósofo Swendenborg (o cachorrinho do céu marcado por intervenções categóricas) e os traços da psicanálise de Freud em uma obra tão rica em discussões filosóficas e sociais. O dramaturgo-pensador trabalha com os contrapontos, as ambiguidades. Desta maneira, vai do religioso ao profano, do moderno ao primitivo num mesmo discurso. Não só a capacidade de percepção do autor é notável, mas sua habilidade com as imagens e seu poder de síntese crítica tornam sua obra ainda mais viva, autêntica e local-universal em perspectivas micro e macro.

O primitivismo tem lugar especial na obra de Oswald de Andrade. Por aqui, o que era experimentado pela Europa como a grande descoberta sobre os diversos ângulos das vanguardas não passava de algo intrínseco desde o princípio, porém camuflado. A partir do destrinchamento do primitivo os intelectuais brasileiros moldaram o que seria o Modernismo Brasileiro, dispensando, frequentemente, as comparações com a Europa. Soava ofensiva a atribuição de alguma característica de manifestos nacionais às vanguardas europeias. Diante do surgimento da Antropofagia, a palavra cópia estava terminantemente proibida, dando lugar à invenção e à surpresa: “*A surpresa é o grande mecanismo moderno*” (TELES, 1982, p. 161).

O primitivo é essencial para o pensamento de constituição de identidade brasileira. Sem ele, os habitantes da “extensão americana de Portugal” não passariam de manequins vestidos à francesa, corpos bem trajados e sem alma. O primitivismo guarda a essência indomável da brasilidade. Ele explica o fascínio de gerações por algo que foi tido como o sublime do mundo tropical. Assim como o cavalo (figura de força, virilidade, vigor e beleza, título da obra dramática em análise) livre na natureza é a imagem do sublime por seu aspecto indomável e causador de instabilidade na essência humana diminuída diante de sua presença, os nativos indígenas foram encarados como exóticos pelos mesmos sentimentos. Esoterismo esse que permanece sob a forma de *macumba para turista*, o deslumbre pelo desconhecido e primitivo que o estrangeiro nutre em relação ao Brasil – imagem altamente combatida por Oswald de Andrade.

O complexo de características primitivas está presente na essência da elaboração dos dois principais manifestos escritos por Oswald para o Modernismo Brasileiro: *Manifesto Antropofágico* e *Manifesto da Poesia Pau-Brasil*. Ambos os manifestos trabalham a ideia da criação de algo propriamente nacional, valendo-se de características singulares da constituição identitária brasileira para admitir formas autônomas e autênticas de representação. Lançava-se a ideia de que o Brasil estava pronto para a revolução, mais do que isso: que o Brasil nascera para ela. A respeito do assunto, Farinaccio argumenta: “A interpretação particularíssima que fizeram de nossa formação histórico-social levou-os à concepção do Brasil como um país que *tendia inapelavelmente para a Revolução*” (p. 13), fazendo referência ao pensamento comum do dramaturgo e do cineasta Oswald e Glauber, respectivamente. Mais adiante, ao comentar a ideia de Oswald do matriarcado de Pindorama, explica a predisposição do brasileiro à revolução:

Na concepção oswaldiana, a formação histórica e sociocultural do Brasil favoreceu a emergência de um homem mais afeito à liberdade individual do que à lei e aos sistemas ideológicos fechados, o que promoveria uma espécie de predisposição para uma revolução permanente. (FARINACCIO, 2012, p. 18)

Não seria errado dizer que *O homem e o cavalo* atinge dimensões bastante distintas se lida por um brasileiro. Não creio que um europeu capte a essência do discurso representativo de Oswald. O processo interseccional no qual a obra está imersa provocaria bastante desconforto em um leitor turista, sem mencionar a infinidade de lacunas que ficariam em sua reconstrução dramática intuitiva graças às dimensões atingidas pelas várias referências e pelo constante jogo de imagens, principalmente as de caráter mais antropológico. O deslocamento de perspectiva deu, em especial, a essa obra de Oswald de Andrade a dimensão híbrida bastante característica da cultura primitiva mencionada acima. O Brasil é um país erguido em hibridismos e é desse elemento que o brasileiro tira para si tanta flexibilidade, tanta maleabilidade com tão diferentes formas. O *jeitinho brasileiro*, marca da brasilidade, torna o País solo fecundo para várias experiências. Oswald sabia disso, seu sobrenome foi experimentação e a antropofagia sua principal ferramenta para isso. Para ilustrar o *jeitinho brasileiro* e exemplificar o potencial artístico garantido pelo primitivismo, valho-me das palavras de Farinaccio, quando diz:

Ora, levando-se em conta a reivindicação das vanguardas europeias de liberdade irrestrita para a criação artística, contra toda opressão da razão instrumental burguesa, torna-se evidente que nossa vocação por assim dizer “natural” para driblar a gramática, a lógica e as imposições de catequese faz do país um espaço privilegiado para as grandes aventuras da imaginação criadora. (FARINACCIO, 2012, p. 19)

Diante desse argumento fica mais concreta a percepção desse elemento intrínseco que, determinadamente, insere o Brasil no ciclo artístico do mundo. Sob signos e significações peculiares, o País é posto em evidência em *O homem e o cavalo* sem nem mesmo haver citação ou indicação expressa para isso. Oswald já tinha percebido, como dramaturgo-pensador, o processo dialético que poderia trazer visibilidade à produção artística nacional. Com um elemento singularizante concreto nas mãos, o dramaturgo poderia trazer ao Brasil a evidência da qual o País tanto carecia e da qual sempre foi carente. Por meio dessa sacada astuciosa, Oswald não só acertava os ponteiros brasileiros com os do mundo eurocêntrico, mas, ineditamente, poderia colocar a ex-colônia numa posição de vantagem em relação ao

complexo metropolitano. Antônio Candido trata desse processo de maneira bastante concisa ao afirmar que:

Não se ignora o papel que a arte primitiva, o folclore, a etnografia tiveram na definição das estéticas modernas, muito atentas aos elementos arcaicos e primitivos comprimidos pelo academismo. Ora, no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências de um passado recente. As terríveis ousadias de um Picasso, um Brancusi, um Max Jacobi, um Tristan Tzara, eram, no fundo, mais coerentes com a nossa herança cultural do que com a deles. (CANDIDO, 1980, p. 121)

1.4 O Oswald de 22

Como já foi dito acima, o intelectual brasileiro valeu-se das singularidades de nossa cultura na perigosa empreitada para a criação do legitimamente nacional. Mas por que, desde sempre, a intelectualidade brasileira buscou essa forma autêntica de expressão representativa? Um dos principais fatores envolve a dinâmica no processo de formação do pensamento de unidade. A princípio, precisava-se de um código e com o tempo ele veio, chamava-se língua. E os colonizadores sabiam da importância desse mecanismo no processo de dominação. Os intelectuais entenderam a capacidade da arte de apreender uma cultura. E, desde então, a tentativa foi, não somente usar o mesmo código, mas “falar a mesma língua” que os nativos. Entretanto, esse projeto ambicioso, além de tempo, requereria sensibilidade bastante apurada para compreender a essência do discurso/prática brasileiro. Acontece que as marcas intrínsecas de brasilidade nunca tiveram voz e os únicos que poderiam tê-la só apareceram com os primeiros brasileiros nascidos em território nacional, que ainda sim, eram filhos diretos de europeus. Desse pensamento surge o impasse, como um português ou brasileiro criado em ambiente europeu (fora e dentro do país) poderia falar pelo Brasil?

A primeira, a verdadeira forma de brasilidade, não pôde ser apreendida, que se alcançou, após muitos esforços, foi a consciência brasileira de um novo momento, uma nova geração que passou, querendo ou não, pelo filtro do discurso/prática europeu. É por causa de fato importantíssimo que se tornou muito instável e perigoso falar de uma arte capaz de captar essa essência por demais diluída ao longo do tempo. Também, em decorrência desse fator, é que muitas tentativas de mapear a brasilidade não passaram de piada de muito mau gosto, projeto forçoso de convergência cultural. Dessa maneira, ficava claro que não se pode esquecer esse valor de intervenção do olhar europeu sob a cultura brasileira. Entretanto, a

história mostra que não se pode também valer-se do mero transplante de modelos sem realizarem as devidas adaptações. E sabe-se que a crítica não veio sem motivos, o Brasil foi erguido sobre esses modelos transplantados, fato que culminou em muita ignorância, no comodismo, sem esquecer, é claro, a hipocrisia, advinda do vício das aparências. Posto isso, fica compreensível a originalidade e a eficácia espantosa da proposta antropofágica de Oswald diante da velha mentalidade da tradição.

1.4.1 A problemática da arte brasileira

O grande problema da tradição é entender quem a organizou e baseados em que critérios o fez. Desse modo, por não ser representativa da realidade imediata dos novos acontecimentos, a tradição foi duramente combatida pelo futurismo, que, em sua dimensão político-ideológica, enxergava-a como uma maçã podre entre os novos e vistosos frutos vindouros. A Europa pode falar em tradição, mesmo sob as alegações apresentadas acima, mas... E o Brasil? Creio que nem em Guarani chegaria à representação legítima que serviria de fundamento para a tradição como a conhecemos; tentaram... Não nos apetece os modelos. Se podemos falar em tradição, por aqui ela serviu de argumento para, paradoxalmente, encaixarem-se as propostas vanguardistas. O que queimaríamos a exemplo dos intelectuais radicais da Europa? A Gramática Portuguesa? A Bíblia? O *Times*? Não, já estavam fazendo isso por nós, e de maneira mais coerente do que poderíamos. O movimento brasileiro não era tanto por renovação quanto por fundação. Se havia a vontade de queimar, primeiro, seria preciso criar, e a partir daí, espalharem-se as bibliotecas públicas.

Desse princípio, e a partir da proposta do *Congrès de l'Esprit Moderne* conhecida por Graça Aranha, surge a Semana de Arte Moderna, a Semana de 22. O objetivo não é aprofundar aspectos desse encontro de intelectuais, mas tão somente registrar seu caráter bastante pessoal, malgrado e icônico, bem à brasileira. Precisava-se de uma reunião pensante à altura do que se estava produzindo no mundo. Mas, sobre todos os pretextos, *fomos originais*. A Semana de 22 é importante a essa análise, pois traz, à frente, Oswald de Andrade já afeito às vanguardas europeias e aos movimentos de articulação política. No mesmo ano, nasce o Partido Comunista Brasileiro (PCB), do qual Oswald fará parte anos depois. O cenário ilustra, sob a perspectiva micro do complexo intelectual brasileiro, o projeto dos movimentos macro das organizações ao redor do mundo. Dessa maneira, é possível perceber

como se ia desenhando a perspectiva do intelectual e, mais interessante que isso, do dramaturgo-pensador.

As vanguardas europeias já tinham gerado muitos filhos em todo o mundo, desde o fim da primeira década do novo século. Em 22, já eram conhecidos em todo canto do globo os frutos, em todas as dimensões, das vanguardas e seus projetos políticos. O que poderia parecer novidade aos olhares menos sincronizados do Brasil, já tinha seu espaço de influência. Dos principais movimentos de vanguarda, o único não inaugurado no mundo, até então, era o Surrealismo, todavia seu pensamento fundamental já fosse até recorrente diante das contribuições científicas do fim do século anterior e da nova experiência social vivenciada graças à psicanálise de Freud.

Oswald assimila bem elementos de todas as principais vanguardas europeias, mesmo sob o olhar das vanguardas brasileiras. Dentre sua obra, até o momento, expressionista, cubista, futurista e dadaísta, o elemento gritante na constituição de seu pensamento ressignificado era a intervenção futurista. O diálogo com Marinetti é claramente perceptível, principalmente na postura política, o radicalismo. Todavia, a perspectiva ainda era essencialmente burguesa. O Oswald de 22 ainda era o bufão da burguesia, considerado pela maioria como a figura de um *blagueur*, não era levado a sério, embora sua obra já apresentasse feições comprometidas com o real subterrâneo. Oswald não mudou da noite para o dia, não largou suas convicções e aprendeu um novo jeito de enxergar a realidade de uma hora para a outra. O processo não era tão simples quanto trocar de lentes, requeria muito trabalho. Em 22, o pensador já trabalhava as ideias que figurariam como o primeiro traço no desenho do futuro dramaturgo (casaca de ferro da Revolução Proletária) em *Memórias Sentimentais de João Miramar*, publicado em 1924.

Desse primeiro momento do pensamento intelectual de Oswald, nasce sua ideia de maior vitalidade e lucidez. Ao construir o *Manifesto Antropofágico*, o escritor estava promovendo autenticamente a síntese de um processo bastante complexo na maneira como se concebia e produzia arte no Brasil. Era a indicação, um norte para futura solução da instável problemática centenária da cópia.

1.4.2 Antropofagia

A Antropofagia é a essência do pensamento de Oswald de Andrade. Ela é Oswald bem como Oswald é todo antropofagia. O projeto antropofágico é o centro do pensamento sobre cultura do artista e embora tenha surgido de uma necessidade nacional, a proposta tinha caráter universal – fortemente assegurado na oposição ao pensamento estritamente nacionalista do movimento da Anta e Verde e Amarelo. Junto a Tarsila do Amaral e outros intelectuais do projeto modernista, Oswald propõe o abandono da condição de consumidor/copiador, adotando a posição de produtor de arte. É o próprio discurso oswaldiano em exercício, a prática social de Fairclough, o texto de Bakhtin. A grande sacada que nos mostra o sistema nervoso do discurso do pensador por dentro está, mais uma vez, na síntese dos elementos simbólicos da nacionalidade brasileira.

Oswald transcende a “tradição” mal fundada dos que o antecederam, valendo-se da característica nacional de algumas tribos antropófagas do Brasil que se alimentavam da carne de alguns dos seus admirados rivais que padeciam em batalha. A ideologia do processo consiste na ideia de que, se alimentando da carne de seus oponentes, o vencedor tomaria para si algumas de suas habilidades. Dessa maneira, para ilustrar o processo, imaginemos um guerreiro rival que seja conhecido por sua velocidade; quando esse for morto em batalha, a tribo rival lhe comerá a carne, ficando a parte mais representativa (no caso as pernas) ao representante de maior respeito na escala hierárquica. A distribuição do restante também seguirá esse princípio no ritual hierárquico da comunidade.

Incorporando essa ideia ao próprio discurso, Oswald traz sutilmente a reflexão de temas levantados no matriarcado de Pindorama, como a organização natural dos povos primitivos do Brasil, sua prática “comunista”, o valor religioso da essência ritualística advinda do politeísmo indígena, o respeito consciente ao estrangeiro, enquanto objeto de aprendizado, além disso, o próprio sentimento de nacionalidade transposto na imagem imponente do guerreiro indígena. O processo é bastante consciente, embora o intelectual ainda se encontrasse em sua fase imatura, eu diria ufanista, ainda envolto em discursos menores, idealistas, utópicos. A princípio, o que se tem de Oswald é o retrato de um jovem sonhador, sem muitos métodos e carente de perspectivas mais objetivas, em prática social, do que apresentava seu discurso intelectualíssimo, sem conhecimento de causa, ainda.

1.5 O Oswald de 30

O conhecimento de causa acompanhou o conhecimento de classe e só chegou na fase oswaldiana de 1930. Depois de provar o amargo sabor da crise econômica, um novo Oswald desperta dentro da carcaça burguesa. O novo Oswald é ainda mais combativo, mais irônico, muito mais ácido e objetivo. Dessa vez, seu discurso não soaria mais pedante como um choro burguês de rebelde sem causa ou a gargalhada *non sense* de um bufão, cujo único objetivo é se fazer rir.

O encontro intelectual com as ideias de Brecht e o deslumbre com as possibilidades em potencial do teatro de tese começavam a forjar a verdadeira casaca de ferro de que tinha falado o pensador, anos antes. A preocupação de Oswald, diante das novas teorias, é com o Povo e com a Revolução, não mais com os sememas genéricos povo e revolução. O que até então vivia na mente do pensador sob a forma de plano/discurso, ganhava corpo, tornando-se gradualmente (e numa Velocidade nova) ação/prática. Essa “ação” seria o tema do teatro de estádio, a céu aberto, do programa pedagógico levado à dimensão social. Surgia daí a ideia de que a arte poderia sim ter um fim pragmático. O problema seria, no Brasil, unir a massa (que não era proletária) num projeto de representação pedagógica para instruí-los diante das possibilidades interpretativas contra seus opressores (que não eram burgueses). O teatro de tese é elemento essencial na composição do novo discurso sobre arte do pensador que, de fato, agora assume a posição de dramaturgo-pensador, desta vez amadurecido.

Sem sair do campo teatral, mas propondo a interface dramaturgia/política, que será a nova perspectiva do autor, não se pode deixar de mencionar a importância vital de Patrícia Galvão, a Pagú, e do PCB na vida de Oswald de Andrade. Pagú é essencialmente relevante justamente por ser o catalizador desse complexo processo. Oswald era um aventureiro nas relações, desse modo, nada melhor que uma mulher para propor-lhe um novo ponto de vista. Diante do contexto acima, Patrícia Galvão foi o elemento decisivo na transformação política de Oswald, não somente pelo fato de tê-lo apresentado e, posteriormente, levando-o ao Partido Comunista. A escritora e atriz também colaborou para que o dramaturgo concebesse algumas ideias relevantes do novo teatro, além de levá-lo à experiência prática das atividades diplomáticas e de acrescentar a perspectiva feminista às críticas jornalísticas do autor. Pagú, além de exercer interferência ideológica sendo companheira de Oswald, também esteve ao seu lado no jornal *O Homem do Povo*, com a coluna feminista *A Mulher do Povo*. Graças a ela (mas não somente a ela), o dramaturgo-pensador conheceu a verdadeira dimensão social do

trabalho artístico. Seria a arte trabalhando de maneira pragmática? (seria a finalidade?) ou seria o artista exercendo seu papel de ressignificador pedagógico da realidade?

1.5.1 Antropofagia Marxista

A pedagogia simplesmente não bastaria. Faltava ainda a postura para esse corpo desengonçado entre o capital e o social. A perspectiva marxista veio como o novo esqueleto desse projeto anatômico – claro, estamos falando da dimensão social, de mão de obra, de carne, de dor e de guerra. O conhecimento de Marxismo e, principalmente (para a obra em análise), o de materialismo histórico vem para munir o intelectual de novas ferramentas, mais eficazes e coerentes com a realidade dos novos horizontes. A consciência sistemática do problema histórico de classes, baseado no *Capital* e no *Dinheiro*, traz à luz o esquema quase maniqueísta do quadro da *II Guerra Mundial*. Diante desse cenário, o Marxismo foi o refinamento do trabalho ideológico de Oswald. Por meio da experiência marxista, o pensador encontrou a vivência que lhe faltava para fazer de seu projeto intelectual algo maduro. Para aliar Antropofagia e Marxismo, naturalmente, seria necessário que a proposta antropofágica se tornasse mais flexível e menos eufórica. O encontro desses dois pensamentos promoveu o suprasumo da dialética de perspectivas: a Antropofagia Marxista. Dessa maneira, não creio, como muitos, que a Antropofagia teve fim com o pensamento da primeira guarnição modernista, de 22, nem que ela morreu com Oswald, vejo-a como um discurso, um organismo vivo que foi adotado pela intelectualidade brasileira para ser usada como uma ferramenta, adequando-se à dinamicidade sócio-histórica dos discursos e das práticas ao longo do tempo. O que ocorreu com o Oswald de 30 foi a atualização de perspectivas, diante dos novos aprendizados – aliada ao Marxismo, a Antropofagia teve seu fundamento universalizante consideravelmente ampliado. É como se a matéria bruta, advinda da epifania juvenil eufórica e apaixonada do escritor, fosse deixada em um estado de limbo até a necessária maturidade que a proposta exigia.

A perspectiva agora seria tropical, o filtro é americano, não restritivo e dialético, pois a antropofagia nada mais é do que o movimento dialético que revela a dinâmica das relações de consumo e produção. Posteriormente, o rompimento com o PCB e a frustração com o Stalinismo promoverão outra atualização.

1.5.2 Os discursos

Em 1930, Oswald já tinha vivenciado as experiências diretas e os estilhaços da Primeira Guerra. O escritor já tinha tido contato com as novas formas de expressão, com o sentimento de nacionalidade e com o temor sublime diante das novas formas de tecnologia. Tudo isso está presente em *O Homem e o Cavalo* ora de maneira sutil, ora como um soco no estômago aos que conseguem concebê-lo. Vê-se no modelo de oposições, contrapontos e ambiguidades da obra, a face do interior sob a forma externa das palavras. É evidente na perspectiva profético-utópica de Oswald seu fascínio pelo potencial ativo (sob formulações intelectuais) do homem. Dessa maneira, não é à toa, na verdade bastante compreensível, o flerte do dramaturgo com a Revolução Russa e as políticas sociais de Lenin. Devemos entender, ao ler *O Homem e o Cavalo*, a perspectiva desse artista, diante das possibilidades, até mesmo de um Stalinismo.

Relembrando o Stalinismo, gostaria de terminar esse primeiro capítulo falando de Maiakovski. Não propriamente de Maiakovski, mas de sua contribuição direta e indireta na obra de nosso dramaturgo-pensador. Como se sabe, o futurismo de Marinetti atingiu dimensões surpreendentes, chegando até mesmo na União Soviética (URSS). Na URSS, o pensamento vanguardista em sua dimensão política vingou sob a forma do cubofuturismo, movimento intelectual mais radical do qual fez parte Maiakovski, em contraste com o egofuturismo, ligado às reminiscências do Simbolismo, do Decadentismo, mais coerente com a proposta Niilista e com a filosofia de Nietzsche. Baseada nos reflexos do discurso das lideranças, a filosofia nietzschiana remonta o projeto intelectual dos formalistas russos, ponto de intersecção entre as obras de Oswald de Andrade e de Maiakovski.

A proposta da corrente formalista russa era a saída dos estudos aprisionados (também de língua) sugeridos pelo esgotamento do texto escrito para a análise do pensamento em curso, o discurso. E não é por acaso que tratamos de discurso, pois a essência é voltar-se aos discursos dos grandes líderes, os discursos sociais, de palanque; aqueles de praça pública. A exemplo disso, têm-se as falas nacionalistas de Mussolini, na Itália, e de Adolf Hitler, na Alemanha. Tratam-se de discursos altamente ideológicos, de práticas sociais dinâmicas e em pleno exercício. E por que falar disso tudo? Porque as duas obras referentes a essa análise são primordialmente fundamentadas nesse elemento, o discurso, em suas diversas dimensões. *O Mistério Bufo*, obra de Maiakovski, com a qual dialoga *O homem e o cavalo*, apresenta elementos do cubofuturismo sustentados pelo discurso social altamente ideológico e

representativo. Não poderia ser muito diferente em Oswald de Andrade, dado o cenário acima. O que salta aos olhos não é propriamente esse diálogo entre as obras, mas a versatilidade e sensibilidade do dramaturgo-pensador ao condensar técnica e ideologia numa obra que consegue ser, ao mesmo tempo, tão nacional e tão universal, transcendendo o diálogo inicial.

Obra com tais dimensões só poderia figurar num projeto tão audacioso e autêntico como o *Teatro de Experiência*, que pensava a arte em termos políticos e antropológicos com peças tão importantes como *O Bailado do Deus Morto*, de Flávio de Carvalho e *O Homem e o Cavalo*, obra de Oswald considerada, na opinião do escritor baiano Jorge Amado, “sem dúvida a coisa mais séria do teatro brasileiro nesses dez anos passados e futuros”.

2 TEATRO DA EXPERIÊNCIA

A imagem constitui experiência anterior à palavra

Marcus Salgado

Poderia ter sido um grande instrumento revolucionário que reconfiguraria o *modus operandi* da arte brasileira, em especial, do teatro. O *Teatro da Experiência* foi coisa muito séria, projeto visionário que visava atender à imensa carência artística que colocava, até então, o Brasil em descompasso com o mundo. O Brasil necessitava de um espaço para laboratório. Já se falava tanto em demolição, construção e reconstrução que a ideia de um espaço real com a finalidade de proporcionar a livre experimentação era mais do que precisa, era necessária.

Concebido por Flávio de Carvalho, a essência do pensamento acerca de um teatro de laboratório foi decisiva para a criação de obra tão singular como *O homem e o cavalo*. Graças ao potencial criador que, não só permitia o erro, como fazia dele ferramenta, é possível compreender a dimensão transcendental da obra como fruto da experimentação e do desapego natural dos padrões reverenciados até então. Fica claro, por exemplo, que o tom profético que o texto carrega fazia parte de um projeto objetivo de reflexão. Oswald – agora mais preocupado com a recepção de sua obra – queria chocar, por isso provoca tantos efeitos contraditórios, tantos contrapontos e ambiguidades. Fazia parte da apropriação dos conhecimentos advindos da experiência com o teatro de tese. Segundo essa perspectiva, talvez o dramaturgo quisesse testar a profundidade dos efeitos da recepção do público, e, nesse caso, um público diferenciado, que, estando em um teatro de experiência, conceberia o novo com outros olhos, talvez menos preconceituosos. A experimentação fica evidente no infra texto da fala do cavalo de Napoleão: “O CAVALO BRANCO DE NAPOLEÃO – Não senhor! Sou um teste! Um teste de primeira ordem!”(p. 66).

O homem e o cavalo teria sido programada para a inauguração do *Teatro da Experiência*, mas devido a sua não finalização, Flávio teve de escrever ele próprio a peça de abertura. Deu-se, então, para a abertura, a peça *O bailado do deus morto*, obra que já deixava o cartão de visitas do novo espaço e, por isso mesmo, fora combatida rapidamente pela censura, como deixa claro Sergio Claudio de Franceschi Lima.

A peça foi interdita no dia seguinte ao da estreia, por causa das reclamações e notícias na imprensa quanto ao atentado ao “decoro público” (A Plateia); contudo, Flávio conseguiu convencer o responsável pela interdição, Dr. Costa Netto,

Delegado de Costumes, a assistir a uma representação para poder avaliar, ao vivo, a polêmica pública então surgida. Dr. Netto vê, gosta e reabre a montagem para o público, dia 18 e depois – porém, na semana seguinte não só a peça é novamente interdita como o próprio teatro é fechado em definitivo. (FRANCESCHI, 1999)

Duas coisas ficavam claras com tudo isso: nem o Brasil, nem seus espectadores estavam preparados para o projeto audacioso de renovação/criação da arte nacional, e, além disso, o intelectual que se aventurasse nesse projeto encontraria também resistências de caráter físico, sendo impedido de realizar o exercício intelectual da reflexão. Sabendo disso, ficava evidente o que Oswald e Flávio já sabiam há algum tempo: a mudança não deveria ser meramente artística, mas essencialmente social. Tendo em vista o caminho que vinha sendo trilhado por Oswald, o intelectual não poderia ter aportado em lugar diferente. Em *O homem e o cavalo*, Oswald denuncia a censura por meio de uma crítica sutil: “O POETA-SOLDADO – É céu, mas céu moralizado! Censurado!” (p. 46).

O cenário retoma aquele primeiro questionamento levantado acerca do papel da arte. Seria ela um instrumento eficaz de transformação social? Seria essa sua finalidade? As perguntas levam à instável reflexão na qual se muda a arte para mudar o povo ou se muda o povo para conceber a arte; o fato é que ambos precisavam sofrer rigorosas transformações e Oswald sabia disso. Não por acaso, o cenário em *O homem e o cavalo* é altamente transitório. Seguindo o ideário do teatro de tese como um instrumento pedagógico, pode-se admitir que a peça visava um processo dialético gradativo, no qual o povo, a medida que compreendesse a arte (no caso a obra em execução), sofreria também transformações que o proporcionariam compreender cada vez melhor a dimensão real dentro da perspectiva teatral proposta pelo modelo de tese. Dessa forma, ao compreender a essência do real na obra em execução, o espectador compreenderia com mais clareza sua própria realidade, sendo capaz de promover as transformações necessárias nela.

O *Teatro da Experiência* e o teatro de tese consolidaram-se em Oswald como um casamento, no mínimo, interessante. As ideias, em certa medida, parecem se completar. O teatro de tese viria como a teoria essencial complementada pela teoria do *Teatro da Experiência*, que, por sua vez, também forneceria o espaço físico para a concretização dos projetos. Seria a soma de inovações e revoluções, tendo ambas a experiência como subsídio e como produto a surpresa – matéria-prima essencial ao projeto do dramaturgo-pensador.

Causar a surpresa não seria coisa assim tão fácil. Além do mais, a surpresa é uma faca-de-dois-gumes, não tão previsível quanto se deseja. Não havia apenas a necessidade de um público que captasse o enredo, a história, os fatos, a necessidade real era de um público sensível, capaz de compreender, ou ao menos, de levantar questionamentos acerca do propósito da cena. Talvez, a grande frustração do dramaturgo estivesse principalmente na falta de criticidade do público. Desse modo, a surpresa tem como produto a intolerância e a repressão, advindas da ignorância e do preconceito.

Em todo caso, a intenção primeira estava visivelmente voltada ao povo. A própria composição de um teatro com caráter pedagógico justifica essa afirmativa. É por isso que o teatro de tese tem lugar garantido nessa perspectiva. Se a transcendência do homem dependeu, por hora, da emancipação do povo segundo o viés socialista, o proletário deveria ser preparado para a revolução. O primeiro passo seria despertar o povo. Esse é o apelo do dramaturgo-pensador ao compor em perspectiva transdisciplinar a saga decadente da burguesia e a vitória precisa do Socialismo. Oswald cria verdadeiramente que o povo viria a provar o biscoito fino, todavia, seus métodos, por mais imbuídos em teorizações socialistas e falando incansavelmente em povo, fossem burgueses e sua perspectiva, em certa medida, elitista.

Há que se concordar que o texto de *O homem e o cavalo* não foi feito nem para o povo de hoje, que dirá para o dos anos 30 do século passado. A experimentação tem, de fato, preocupação social, mas ainda soa como um intelectual burguês falando de um povo que se lê nos jornais ou que se observa pela janela. O domínio da leitura e principalmente da escrita ainda são de posse da elite intelectual, tendo em vista o histórico educacional do País – que era ainda mais precário no contexto de recepção da obra. Ainda que Oswald tivesse puxado para si a responsabilidade de liderança e que tivesse tido encontros importantes com o social em essência, ele não era o povo. Entretanto, também por isso, podia oferecer outras perspectivas a ele, além do que não se pode esquecer que o projeto desenvolvido no espaço teatral idealizado por Flávio era de caráter laboratorial, tendo o erro como matéria-prima essencial para a reconfiguração de paradigmas.

Segundo as perspectivas traçadas pelas ciências do novo século, a ideia de um teatro experimental, além de não inesperada era, já, bastante fundamentada. Como se sabe, o movimento modernista, principalmente sua faceta voltada à reinvenção artística do País, contava com a presença de intelectuais de várias áreas de conhecimento e estudo. Nessa

instância, o *Teatro da Experiência* ganha maior dimensão – dado o valor substancial das teorias acerca da psique humana, trabalhadas com rigor não só pela ciência, mas também pela arte em seus mais diversos suportes e modalidades, ou ainda pela interface arte-ciência, como fazia o médico André Breton e o grupo surrealista.

A proposta surrealista proporciona outro casamento interessante para o processo de experimentação. Aliás, mais do que artística (que não teria expressa finalidade prática), a experimentação é científica; graças ao cientificismo, intelectuais buscaram, então, a interface arte-ciência, a fim de agregar valores científicos a suas produções. A experimentação surrealista seria de importância vital para a construção de uma arte transcendental capaz de provocar as mais diversas sensações, acionando todos os sentidos possíveis e proporcionando reflexões autônomas, não preconceituosas e desligadas de conceituações restritivas.

O Surrealismo tem presença marcada na vida de Oswald. Por ocasião de diálogos com o crítico de arte Mário Pedrosa (bastante combativo, ativista da esquerda, também ligado ao Partido Comunista) e com o psiquiatra e também artista Osório César (segundo marido da ex-mulher de Oswald, a pintora Tarsila do Amaral), o discurso presente em *O homem e o cavalo* se mostra totalmente diferente do que vinha sendo produzido pelo autor até então. Essa distinção se dá pela intersecção de ideias, a princípio, uma soma de argumentos críticos e de perspectivas.

Ao aliar as variantes do processo criativo surrealista à ruminadora visão trazida pela antropofagia, Oswald experimenta a síntese entre transcendência e pluralidade discursiva, criando uma obra polifônica e transdisciplinar, na qual os elementos comportam-se como ferramentas de caráter transitório e temporário que são utilizados para propósitos objetivos e bem marcados. Nada é por acaso em Oswald de Andrade, tudo tem uma função, uma explicação. Segundo essa perspectiva, o Marxismo, por exemplo, traz à obra organicidade, dimensão humana e pragmática. Sem o filtro da Antropofagia Marxista seu discurso não seria tão dinâmico e panfletário.

O *Teatro da Experiência* foi, sem dúvida, mais do que um ponto de encontro para as ideias revolucionárias do dramaturgo, um espaço físico de dimensão metafísica para a concretização do ideário de revolução, principalmente em seu plano artístico e social. O diálogo com Flávio de Carvalho tornou o estudo de Oswald ainda mais importante para a compreensão do processo de formação artística nacional, em especial da arte dramática, o teatro.

3 O homem e o cavalo, ESTÉTICA E IDEOLOGIA

A obra de arte deve ter uma vida interior em relação com a vida exterior, de que faz parte integrante

Graça Aranha

3.1 Estética

A transgressão é uma marca registrada de Oswald de Andrade. Em todos os gêneros por qual passou o autor, não foram poupadas críticas, observações irônicas e comentários sarcásticos. Oswald tinha por hábito a objetividade e a acidez discursiva. Desse modo, não é de se estranhar que sua crítica ferrenha caia sobre as mais diversas dimensões de sua obra. Nesse caso, faz-se notória a preocupação do autor em transgredir também no plano estético.

É importante observar que, ao contrário do que se pensou acerca da irreverência do autor, suas contribuições, mesmo as mais jocosas, não eram apenas *blagues*. De maneira alguma se pode desprezar o valor substancial que as observações do intelectual tiveram no processo de análise e reconstrução das bases artísticas do Brasil. Oswald era incontestavelmente um pensador e, enquanto muitos nascem para produzir, poucos nascem para criar, sabendo que só se produziu porque alguém criou e, conseqüentemente, gerou conhecimento/aprendizado para que a produção ocorresse. Todavia, é, no mínimo desanimador, saber que muitas das inovações encontradas nos textos de Nelson Rodrigues, por exemplo, não são devidamente atribuídas a Oswald de Andrade.

Como já foi dito, a proposta modernista ia contra a tradição e, por conseguinte, contra seus métodos e conceitos. Desse modo, a audácia de Oswald em romper com a estética do teatro clássico se faz compreensível. Ao invés dos três atos tradicionais, o dramaturgo opta pela divisão da obra em nove quadros, na qual cada quadro se passa em um lugar diferente. Seguindo fielmente essa abordagem irreverente, o autor confere caráter transitório e temporário bastante marcado à obra.

Todos os elementos que compõem a cena têm sua presença marcada por essa abordagem instável. Cenários, personagens, discursos, idiomas e temas podem ser abandonados a qualquer momento durante a execução da peça. O autor não deixa explícito o motivo para que isso ocorra, o procedimento é simples: o elemento serve ao texto enquanto for ferramenta dinâmica essencial ao objetivo proposto pela cena. Dessa maneira, no momento em que o céu se encontra superado ou que Mister Byron e Lord Capone já não são

necessários, são subitamente omitidos, desaparecem da trama, dando lugar a ferramentas mais efetivas em seu turno.

Percebe-se, por meio das estratégias do autor, a perspectiva proposital do teatro de tese. Desse modo, ressalta-se também o valor de “peça de inauguração” para o *Teatro da Experiência*, pois são os elementos em experimentação que tornam a peça veículo singular de comunicação. *O homem e o cavalo* é toda laboratório. Dentro dessa perspectiva, é preciso compreender o teatro (espaço físico) como um ambiente de experimentação e transformação. Tanto o autor experimenta, como os atores e o público também o fazem. Tudo que ocorre dentro das quatro paredes, seja arquibancada, palco, bastidores, camarinho... Faz parte do teatro e, mesmo o inesperado, pode ser usado para agregar algum valor à encenação.

Fala-se em quatro paredes do teatro enquanto estrutura física (prédio, salão), mas a verdade é que no palco não havia quarta parede. Contrariando a tradição do palco como espaço descontínuo e desligado da plateia, nessa obra de Oswald, o palco é apenas mais um *locus* para a experimentação e todo espaço está interligado. O que ocorre no palco tem efeito direto na plateia e o que ocorre na plateia tem efeito direto no palco. A peça se reinventa e o teatro é um organismo vivo. O palco se liga à plateia, proporcionando aos atores o contato dialógico direto com os espectadores, a interação ocorre sem mediações. Os elementos que compõem e fazem parte da cena estão espalhados por toda a estrutura do espaço teatral.

A plateia é surpreendida pelo ator infiltrado em um dos assentos levantando-se e contracenando com os outros atores que se encontram em cima do palco. O personagem já não mais distancia o público de si. O artista não trata o espectador como inexistente. A parede imaginária entre a cena e a realidade é quebrada. A clássica quarta parede já não mais separa o palco dos assentos e da plateia, de maneira que o teatro não é mais enxergado pela plateia como cena separada contando um fato cotidiano.

UM POETA CATÓLICO (Declamando da plateia) – “MOTORNEIRO DO MEU BONDE
errado. Conduze-me até ao fim da linha!” (*O homem e o cavalo*, p. 138).

No teatro oswaldiano, sons são emitidos de fora do palco para intensificar a ideia de mecanismo externo à cena ou mesmo distante do foco dela. Ouvem-se gritos e bombardeio da plateia, sirenes e barulhos do palco. Pode-se verificar essa característica, por exemplo, em: “Ouvem-se disparos de canhão. Do fundo da plateia bombardeiam” (*O homem e o cavalo*, p. 91). Percebe-se claramente que o teatro, então, funciona como uma unidade. O próprio espectador é um elemento que compõe a peça, funciona como personagem e como a porção

principal da trama. O público constrói a cena e a capacidade crítica individual da plateia serve de combustível que dinamiza o espetáculo.

Desta maneira, o teatro é constituído por intensa metalinguagem:

O ROMANCISTA INGLÊS – Filho de rei. Filho de Herodes e Salomé! A virgem Maria era Salomé regenerada. Deixou o palco para se casar com o marceneiro José e evitar os continuados escândalos da corte. (*O homem e o cavalo*, p.135).

O personagem fala de si, e o teatro fala de si, por si e para si. Neste trecho, fica evidente a intenção de Oswald de distanciar a encenação da realidade. O palco é o palco e o que ocorre nele e fora dele estando dentro do teatro é encenação, não perdendo seu caráter de tese.

O teatro não é a imitação perfeita ou próxima da perfeição da realidade. A encenação não é verossimilhança. O personagem não é um ser psicológico, a vida se dá de maneira mais complexa do que a representação rasa dos fatos. Eles não possuem vida, não possuem história, não existem, mas projetam-se em cada espectador da peça. O cenário não é real, não possui um pedaço de carne para trazer ao palco um frigorífico (como no teatro realista), os elementos que caracterizam a cena, muitas vezes estão apenas sugestivos, multifacetados, oníricos, algumas vezes nem existem. Os diálogos nem sempre são bem marcados, delimitados, são articulados de maneira filosófica, de forma que as personagens falam por si sem a necessidade clara de diálogo. A razão é estimulada pela cena, entretanto, a euforia, a baderna e o tumulto são elementos sempre presentes que despertam no espectador o êxtase e a emoção do ato.

Para Oswald, é importante lembrar que o teatro é a representação não fiel, mas da maneira que enxerga o intelectual. O teatro funciona como a arte para o próprio artista: um porta-voz social, um grito, um alerta. O autor propõe ao espectador, não que apenas veja um espetáculo voltado para o entretenimento, mas que sinta o incômodo que é a arte e que possa analisá-la, a fim de construir seu ponto de vista. O artista fornece ao espectador as peças, os elementos para a construção da história, o público é quem monta para si o espetáculo. O discurso da obra carrega consigo um ideário próximo do que seria “sejam emotivos sem perder a razão, ou melhor, sejam racionais sem perder a emoção”. É o teatro pedagógico em exercício, com direito a toda intensidade reflexiva advinda da construção à moda oswaldiana. O caráter crítico-instrutivo do texto aparece, por exemplo, nos trechos: “O POETA-SOLDADO (...) Já discreteamos sobre Civilização, Cultura, Imperialismo, Capital, Raça e outros temas brancos.” (p. 54), “O POETA-SOLDADO – Você perdeu o senso moral no

palco!” (p. 46), “SÃO PEDRO – Declamação. Estamos em sociedade!” (p. 57), “A VOZ DE JOB – Eu sou Job, o pedagogo. Resolvi há três mil anos o problema do empregado que quer ficar sócio do patrão. Avacalhai-vos! Eis o meu lema.” (p. 73)

O dramaturgo trata o texto com rigor diferenciado. Valendo-se das técnicas do teatro expressionista e do ideário simbolista, o autor confere também ao texto propriedade de experimentação. O discurso autônomo da peça proporciona aos outros elementos que a compõem maior leveza e apelo à teatralidade sugestiva. O texto não é tratado pelo autor como mera superposição de diálogos, em certa medida, o discurso é também um personagem da trama – tanto o discurso pretendido pelo autor, como o montado por cada espectador. A sugestibilidade garante ao espectador autonomia para a montagem individual da cena segundo os critérios de sua individualidade. O discurso possui tanta autonomia que me arrisco a dizer que dispensaria maiores detalhes cenográficos. A essência da trama é sustentada naturalmente pela composição filosófico-descritiva dos diálogos, que respeitam a configuração dos estudos do novo século. As ciências voltavam-se ao estudo dos discursos dos grandes líderes, da parte orgânica e pragmática do pensamento humano, contrariando a, até então, análise filológica dos registros escritos. Os nomes também já dizem muito.

A nomeação dos personagens é amplamente sugestiva e já proporciona ao público algumas especulações. E não se passa muito disso, já que, respeitando a essência sugestiva, a construção das personagens e da obra como um todo não é psicológica. Em *O homem e o cavalo*, não há descrições intensas de pensamento ou teorizações acerca do interior das personagens. Elas são aquilo que se propõem ser, se há desvio da essência é para finalidades específicas. Icar é o cientista que atravessou a estratosfera num balão, fazendo menção a Ícaro, filho de Dédalo, que construiu asas de cera para sair do labirinto do minotauro e caiu no mar quando, ao chegar próximo ao sol, a cera de suas asas foi derretida (na peça, o professor Icar é moreno por ter passado muito próximo do sol com seu balão); o Divo é uma figura ambígua com traços libertinos e bastante afeminados; o Poeta Soldado é um personagem construído discursivamente por meio de divagações (êxtases, frenesi) e comportamento nazista. As características extraídas dos nomes de cada personagem são utilizadas aqui e ali para formarem o tecido irônico, ambíguo e cômico da peça.

Respeitando o discurso do novo século e apropriando-se das técnicas deixadas pelas vanguardas europeias, Oswald amplifica o poder da analogia. Para o dramaturgo, todo elemento pode ser válido na construção de uma proposta. Desse modo, comer as diversas

referências simbólicas da história, promovendo o deslocamento espacial e temporal, contextualizando as situações por meio da contraposição de discursos, torna a obra mais dinâmica, universal – sem deixar de ser nacional – e singular. Graças a essa estratégia é que Oswald consegue fazer com que um diálogo entre o Cavalo Branco de Napoleão e o Cavalo de Tróia faça sentido. Note-se que o “branco” no nome do Cavalo Branco de Napoleão não é de graça, terá valor categórico no diálogo no momento em que de uma “brincadeira de criança” passa a ser coisa séria ser um cavalo “russo branco”.

As ideologias são imprimidas, muitas vezes, em tom cômico. A encenação é composta de maneira que o espectador possa aprender por meio da identificação provocada pelo aspecto antropofágico da proposta, possa experimentar o riso e o horror da própria desgraça como um *espermatozoide de colarinho*, fazendo viagens no espaço-tempo sob a perspectiva surrealista num êxtase eloquente de euforia e surpresa provocado pela construção de imagens antropológicas. A peça é construída de maneira que o espectador possa se identificar em imagens universais e se questionar quanto a essa identificação. O teatro é a experimentação metafísica para a reconstrução individual e particular do orgânico e físico. Portanto, a dimensão pedagógica se dá, no plano estético, de maneira psicanalítica e não psicológica.

3.2 Ideologia

Do ponto de vista ideológico, a obra é tecida por meio de processos dialéticos que, ao colocar figuras, muitas vezes antagônicas, lado a lado, provocam efeitos contrastivos. Por esse motivo, a peça é construída nos embates. O que há a todo o momento são conflitos propositalmente de ideias nucleares e periféricas. Como ideias nucleares, tem-se a oposição Socialismo x Capitalismo, gerando, através do contraste de suas variantes, os conflitos de ordem periférica.

Os enfrentamentos possuem caráter maniqueísta. Como durante a criação da peça Oswald estava envolto em seu fascínio pela sociedade soviética, os acontecimentos são sempre transmitidos sob a perspectiva socialista. Dessa maneira, a burguesia é tratada por características depreciativas, enquanto o proletário recebe ares de heroísmo e glória. O objetivo, é claro, não podia ser outro: a revolução proletária.

Mesmo falando sob o olhar socialista, é importante salientar que Oswald não abre mão de registrar suas próprias impressões. Seria ingênuo da parte do leitor acreditar que um intelectual como Oswald de Andrade se eximiria de sua função social e de sua abordagem

crítica tão característica. Por esse motivo, ainda que haja a perspectiva do favorecido, não há inocentes, pois o que está em análise não é apenas o movimento, mas o povo, e, como se descobriu ao longo da história, o homem não é de todo um bom selvagem, como pensava Rousseau. O homem é o objeto de experimentação até mesmo pela construção pedagógica do teatro oswaldiano.

Todos os elementos que compõem a encenação falam e estão carregados de ideologia. Naturalmente, o discurso é ideologicamente carregado, não apenas pela contraposição Socialismo x Capitalismo, mas pelo texto de diversas correntes de pensamento que permeiam a peça em seus diversos níveis. Usando-se dessa estratégia, o autor consegue trabalhar pontualmente temas como o cientificismo natural do início do século, o positivismo, o materialismo histórico... Além das contribuições da psicanálise de Freud e as ideias acerca da intervenção dos planos espirituais levantadas pelo teósofo Swendenborg (o cachorrinho do céu).

Swendenborg é um exemplo da intensa referencialidade presente em *O homem e o cavalo*. A obra é massivamente organizada nas sobreposições de planos. Desse modo, o dramaturgo-pensador cria o infra texto, um discurso subterrâneo ao nuclear que permite aos personagens um diálogo mais natural, sem necessidade de maiores explicações. O discurso é simbólico, fala-se por meio de processos analógicos – como propunham vanguardas, como o futurismo de Marinetti, aliás, figura bastante influente no ideário de elaboração da peça. Essa decisão do autor cria um desafio ao espectador. No caso do Brasil dos anos 30, Oswald acabava tornando seu discurso ainda menos acessível ao seu “verdadeiro” público, o povo.

Um exemplo, bastante perspicaz, da referencialidade aparece já no primeiro diálogo da obra, quando as garças se queixam da monotonia do céu:

ETELVINA – Ih! Céu é pau! Que pena Rasputin ter ido para o inferno!

BALDUÍNA – A culpa foi do Iussupof que não deu tempo dele se confessar!

QUERUBINA – Mas vocês queriam o Rasputin aqui?!

ETELVINA – Pelo menos se tirava linha...

MALVINA – Vamos estudar inglês, em vez de falar besteira. Anda, gente!

ETELVINA – Comece você...

MALVINA – *The table – the pencil – the breakfast.*

ETELVINA – São Pedro já sabe como é borboleta.

QUERUBINA – Ele me ensinou: – *Butterfly!* (*O homem e o cavalo*, p. 41)

Esse primeiro contato com o texto é muito importante, pois já deixa o cartão de visitas do estilo oswaldiano. A referência a Rasputin é bastante categórica, há uma finalidade clara no resgate da figura mística da perversão da burguesia russa. A figura do místico levanta, no contexto, várias provocações, como, por exemplo, a hipocrisia típica da burguesia, o apelo sexual e a religião que serão reforçadas pela ausência de tempo para que Rasputin pudesse se confessar e “animar” o céu. As figuras são utilizadas segundo seu aspecto híbrido, o que traz ênfase à dimensão ambígua do texto. É preciso ter conhecimento prévio desse fato da história russa para que se compreenda a intensidade da crítica simbólica, também se faz necessário o entendimento das idiossincrasias da comicidade brasileira, pois os fatos só se tornam cômicos diante do olhar nacional. A obra mostra seu traço local latente na piada criada sobre a ideia fora do lugar de aprender inglês como hábito burguês, algo que confere *status*, mais uma crítica clara à essência da brasilidade, a materialização da perspectiva antropofágica.

O hibridismo é característica fundamental para a compreensão do ideário nacional dentro da obra. Como já foi dito anteriormente, o Brasil é um país erguido sob figuras híbridas. Desse modo, as dimensões física e metafísica se cruzam pela possibilidade de intervenção do plano superior (o céu) no plano inferior (Terra) – há controvérsias sobre a ideia de superior e inferior, já que as figuras do céu são muito mais humanas do que conserva a tradição religiosa, assegurada pela divisão platônica de mundo das ideias e mundo em ruínas. O fantasioso é utilizado para ilustrar a realidade. O instinto de brasilidade fala mais alto na crítica sexual implícita no fato de São Pedro, um representante “íntegro” do céu, guardado da luxúria carnal, que já sabe como é borboleta, um símbolo particular de feminilidade, em inglês. São dogmas e construtos socioculturais que são desconstruídos na intersecção ambígua. Entretanto, para que isso ocorra, o público deve funcionar como agente, montando, para si, suas verdades reflexivas.

Um elemento importante da essência de brasilidade se materializará na obra por meio da figura do judeu, porém cristão novo, São Pedro. Trata-se do marcante hibridismo religioso. A fé no Brasil é coisa bastante diversa, por causa da imensa diversidade cultural que vai do candomblé ao cristão ortodoxo. Mais uma vez, o pensador se valerá do potencial ambíguo dos símbolos. São Pedro é a ilustração por excelência desse fato na peça, posicionando-se ora como cristão, ora abusando do fetichismo e da superstição. O contraste fica evidente na caracterização do balão do tropical professor Icar “*A cena representa o interior da estratonave. Vasta janela ao fundo, aberta para os espaços interplanetários. Uma figa monstruosa pende do teto*” (p. 51). A figa, amuleto fetichista que representa a genitália

feminina, é elemento essencial na estratégia sugestiva e simbólica da construção cenográfica. Note-se o valor simbólico do número três, marca da superstição.

Para compreender a ilustração desse processo, é preciso imaginar a atmosfera sensível dessa sugestionabilidade, na cena a seguir na qual os personagens do céu se dirigiam à Terra percorrendo o espaço na estratonave de Icar.

SÃO PEDRO – Mas que brincadeira! Um cometa a estas horas. Vamos debelar o perigo! De joelhos! Eu agarro na figa! Vamos implorar!

O POETA-SOLDADO – Quem?

SÃO PEDRO – O deus da zona, sei lá! Vamos. (*Declamando*) Minhas almas benditas! Que morreram degoladas!

E aquelas três

Que morreram a ferro frio!

E as três pesteadas!

Juntas todas três

Todas seis!

E todas nove

Para darem três pancadas

Toc! Toc! Toc!

TODOS – Toc! Toc! Toc!

SÃO PEDRO – No coração do perigo.

– Amém!

– Tesconjuro! Tesconjuro! Tesconjuro! (p. 56)

O contraste fica ainda mais evidente no paralelo estabelecido diante da fala de Icar “ICAR – Quero ir à missa. Neste país não há mais igrejas. Eu quero rezar. Me regenerar.” (p. 90), da nova abordagem de São Pedro e do tom sarcástico presente nos discursos dos burgueses Mister Byron e Lord Capone:

MYSTER BYRON – Faze uma mágica, Simão Pedro!

LORD CAPONE – Vamos rezar uma ladainha

ICAR – O Melhor é a gente se confessar! (...)

SÃO PEDRO – As estrelas caíram. O sol escureceu. A lua espatifou o leme da minha barca! Não há salvação

Senão na estrela matutina

Cristo, por favor, aparece sobre o mar!

MYSTER BYRON e LORD CAPONE – Cristo, aparece sobre o mar! (p. 91)

O essencial por trás (ou afrente, a depender do ponto de vista) dos vários discursos em *O homem e o cavalo* é a crítica impetuosa aos fundamentos tradicionais que afastam o homem da transcendência social. Estratégia que fica clara na sugestão deixada pela inscrição *DEUS-PÁTRIA-BORDEL-CABAÇO* em contraste com o *slogan* integralista *DEUS-PÁTRIA-FAMÍLIA*. Por essa atitude, Oswald já deixa clara sua proposta de atacar a sustentação da ideologia burguesa. Para o autor, a religião e a família, principalmente, são construtos burgueses criados para assegurar a dominação de classes. A religião garante a ignorância do proletário, contém seu espírito de revolta e o faz aceitar a desgraça, garantindo sossego e impunidade às práticas amorais e fetichistas da burguesia: “O MESTRE DA BARCA – Traidor é você! Pescador miserável da Galiléia que se tornou chaveiro da prisão religiosa das massas” (dirigindo-se a São Pedro) (p. 86). Enquanto isso, a família funciona como um grilhão à miséria do proletariado, sendo utilizada como garantia de herança à classe burguesa.

Diante da intencionalidade da construção de Oswald, não era de se estranhar que o autor viesse a trazer à tona também o tema polêmico da função da mulher na sociedade. Sabe-se que o Modernismo renova e reforça antigas ideias libertárias cunhadas pela faceta revolucionária do Romantismo. Valendo-se disso, Oswald promove o deslocamento de perspectivas. Como aqui no Brasil não havia uma classe proletária nem a necessidade de que as mulheres fossem às fábricas como na Europa, o tema feminista é abordado passando pelo tratamento antropofágico. Dessa maneira, o dramaturgo consegue ilustrar uma problemática universal, problematizando, por meio do viés marxista (Antropofagia Marxista), necessidades nacionais. É importante notar também a crítica ao olhar tradicional da mulher como pilar da família, a figura da provedora em contraste à mulher como força motriz, operária e consciente de seus direitos perante a sociedade.

MALVINA – Deus nos livre! Mulher não deve trabalhar!

ETELVINA – Só em horas cômodas!

O POETA-SOLDADO – Vadias! Bancando as desempregadas. Vivem tomando chá, se visitando e fazendo trancinha. Venham se preparar no exercício glorioso das armas! No jogo perigoso das espadas! Jurar bandeira! Lembrai-vos de vossas tias, as Amazonas. (*Toca a trombeta*) Da vossa avó Joana D’Arc! Da brasileira D. Pulquéria que amamentou dezessete sargentos na Guerra do Paraguai! (p. 45)

Pelo discurso do Poeta-Soldado fica evidente a ideologia fascista: o ser humano é nascido para a guerra, única forma de higiene do mundo. Nesse caso, a mulher não está excluída do processo, funcionando como protagonista de sua própria história em detrimento do

propósito maior: a nação. Por outro lado, o posicionamento das garças não poderia ser outro se não valer-se de seus direitos e deveres apenas em horas cômodas, como faz a “burguesia” brasileira. Como já foi dito, na cultura passiva do brasileiro, tudo é válido à medida que serve aos propósitos do comodismo e da realidade de aparências. Fica subentendida a interferência do discurso feminista de Pagu, utilizado por Oswald para contraste provocativo. Além disso, note-se o esforço do pensador em valorizar a posição do brasileiro como protagonista no processo de construção de sua nacionalidade. A referência à guerra do Paraguai não poderia ficar de fora do panorama das conquistas motivadoras desse instinto de criadores da própria história. Outra figura será utilizada para esse propósito, retomando, dessa vez, a Revolta da Armada, vivenciada de perto por Oswald: “MISTER BYRON – À bala!, como diria Floriano Peixoto” (p. 82).

As marcas da brasilidade, além de permearem a essência do discurso da obra, aparecem também na forma de elementos da cor local. É o que ocorre em “BALDUÍNA – Nem tomou café com leite!” (p. 42), em que aparece o elemento *café com leite*, característico da cultura brasileira, de economia essencialmente agrária, tendo como principal evento a produção cafeeira, razão da crise econômica de 1929. Outro exemplo encontra-se na fala preconceituosa, mas velada, da garça Etelvina:

ETELVINA – Mas ele não era preto! Era chocolate ariano.

O POETA-SOLDADO – Com aquela cara!

ETELVINA – Ficou preto porque passou perto do sol. A três léguas. Era natural que amorenasse!(p. 53)

O jeitinho brasileiro aparece sutilmente em retomadas de posição, mudanças de discurso ou em estratégias flexíveis para se conseguir o que deseja. O Divo é uma figura bastante característica. Em sua peculiaridade, causa surpresa com seus trejeitos.

SÃO PEDRO – O Divo? Tomou um porre danado! Está dormindo.

QUERUBINA – Porre de quê? Onde é que tem uísque?

SÃO PEDRO – De éter! Fez um buraquinho no balão e começou a sorver o éter da estratosfera! (p. 57)

O sentimento de orfandade de liderança que serve de subterfúgio ao comodismo e à passividade brasileira, tratado no primeiro capítulo, aparece sob a perspectiva do messianismo presente no mito de Dom Sebastião de Portugal (O Sebastianismo).

ICAR (*Trepado na paliçada*) – Que emoção formidável! Mulheres e crianças ajoelham-se chorando. Ajoelham-se e choram homens provados em todas as batalhas da vida! Os que sempre esperaram um POETA-SOLDADO. E nele enxergam o herói de todas as pátrias. Comparam-no a Sebastião de Portugal. (p. 70)

Por esse trecho, fica evidente, diante do saudosismo de Icar, a condição peculiar do brasileiro diante da ação individual, da tomada de iniciativa para a verdadeira transformação do espaço social. O discurso de Icar contrasta com o apelo presente no *Ultimatum Futurista*, obra que contém princípios influentes no trabalho de Oswald, “É preciso destruir este nosso atavismo alcoólico e sebastianista de beira-mar” (TELES, 1982, p. 269). Fica clara, nesse discurso, a inevitável herança dos silenciados, dos impedidos esperançosos pelas possibilidades de redenção.

Por fim, trago a passagem que, em minha opinião, ressoa à ilustração mais característica da brasilidade. Deixei-a para o final por causa de seu valor atemporal, e, portanto, atualíssimo. Como se sabe, o Brasil é enxergado pelo olhar internacional segundo estereótipos bastante carregados de ideologias. Esses discursos estereotipados, de fato, possuem fundamentos. Entretanto, são tidos como problemáticos por resumirem idiossincrasias culturais do País ao ponto de vista fetichista, o famoso *macumba para turista*. Como já foi dito, Oswald buscava a fuga do pitoresco, do exótico. Os elementos nacionais devem ser enxergados de maneira concreta e pragmática, segundo a perspectiva de quem realmente conhece a própria cultura. E, por conhecer e posicionar-se criticamente diante dessas idiossincrasias, Oswald mantinha um sentimento de total aversão a práticas alienantes, em especial, o futebol. O dramaturgo-pensador possuía autoridade para construir um quadro crítico e cômico, como a transmissão de rádio que ocorre na estratonave do professor Icar. Desse modo, encerro este capítulo com a citação da passagem mais categórica da ideologia de brasilidade, ressignificada por meio do deslocamento de perspectiva, do fetichista europeu ao autocrítico brasileiro (*A América do Sul*). Note-se o estilo peculiar e ácido de fazer humor de Oswald, valendo-se de sua sensibilidade e conhecimento para ressignificar a realidade, também o tratamento dado à essência primitiva do brasileiro.

SÃO PEDRO (*Alarmado*) – Escuta! Cala essa boca: Meetingueiro! Você não ouviu o rádio?... Parece que qualquer coisa de grave está se passando lá embaixo. Na América do Sul. Eu distingi. Silêncio!

Todos se tornam atentos

O RÁDIO – Ooooooooooooo! O povo invade, não respeita nada!

O POETA-SOLDADO – *Mamma mia!*

O RÁDIO – O povo protesta... Um tiro certo! A polícia toma posição no campo para evitar maiores desordens...

Barulho ininteligível

SÃO PEDRO – Parece que é uma revolução!

O POETA-SOLDADO – Que droga! Será a revolução social?

Volto para o céu!

SÃO PEDRO – Deve ser! Que barulho!

O RÁDIO – Ministrinho passa a bola. Com um certo tiro, Friedenreich marca o primeiro gol para o São Paulo...

SÃO PEDRO – (*Fechando o rádio*) – Ora essa! É uma partida de futebol no Brasil. Podemos ficar tranquilos. As massas iludidas ainda se divertem com isso. (p. 60/61)

CONCLUSÃO

E se a artimanha tivesse método? Se fosse menos manha e mais arte... Se se soubesse aliar a fuga à finalidade? Não seria, em tudo Brasil, nem brasilidade.

Muito se tem discutido acerca das características da brasilidade. Há poucos dias a juventude, brasileira foi às ruas, tomou o Congresso e quis fazer história. E tudo começou com a desacreditada Marcha do Vinagre. Os meios de comunicação de massa anunciaram, a princípio, uma revolta cuja causa era a ausência de causa e usaram dos métodos milenares do poder para fazer valer a soberania do Estado sobre a massa “burguesa”. A crítica implícita era de que a burguesia (os filhos dos burgueses) não tinha necessidade de cobrar direitos de ordem financeira, pois, de certo modo, isso não lhes era determinante.

O 17 de junho de 2013 muito tem dito a respeito da história nacional. O movimento foi tido como singular por ser um considerado uma “articulação de borda”, por não haver liderança e por não admitir bandeiras partidárias, foi, por esse ponto de vista, um movimento pacífico do povo. Entretanto, fez-se a ressalva: quais são as reivindicações, os objetivos da estratégia pacifista, as pautas da revolução? E a resposta foi das especificidades, a mais genérica.

Em *O homem e o cavalo*, a causa é do povo que luta contra a essência do pensamento burguês. A solução proposta pelo contexto era a organização comunista – um Estado igualitário em que os construtos alienantes são substituídos por estratégias de desenvolvimento e transcendência. O que há é um cenário onde o povo, verdadeiro representante da constituição brasileira, não se sentia representado pela elite burguesa. O mesmo pensamento norteou a recente revolta no País. Antropofagicamente, à Primavera Árabe...

Disse Oswald pela boca do Mestre da Barca: “MESTRE DA BARCA – Chamem todas as polícias do mundo, eu saberei revoltá-las. Que são os soldados senão explorados como nós!”; disse o povo pela boca da nova juventude: “Ei, soldado, cê tá do lado errado!”.

O grande problema da brasilidade, talvez, esteja na ausência de experimentação e de método para realizar essas experiências. O descompasso real da essência nacional não está no primeiro plano dos fatos da peça, mas em seu discurso subterrâneo, como indiquei anteriormente. Não se muda o País apenas com incentivo à produção e ao desenvolvimento. O

problema e a solução estão concentrados nas bases do discurso social. Os operários e operárias do progresso continuarão com dificuldades em zelar pela ordem. Furarão fila, não devolverão troco, permanecerão bajuladores (não por dinheiro, mas por favores), pagarão fiado e darão sempre um jeitinho na situação. Está na essência, as crianças fingem o choro para ganhar um doce.

É preciso experimentar, tomar posse da própria história e protagonizar os próprios eventos. Porém, é necessário realizar a experiência com método. Seria realmente interessante se o brasileiro conseguisse aliar sua versatilidade ao conhecimento científico das coisas. A articulação do pensamento uniria a esfera teórica e a prática para produzir o padrão sistêmico da ordem rumo ao progresso. O discurso, muitas vezes, parece ufanista, no mínimo, idealista, mas sem o vislumbre da possibilidade transcendente, o que há é o presságio niilista do fim e do caos.

O brasileiro deve, como sempre fez, criar a possibilidade, entretanto o fim não pode se perder em trivialidades. Não é pela fuga que se luta, mas pela permanência. O motivo deve ser outro, não pode visar apenas ganhos individuais ou a saída mais rápida de um problema pessoal. Nesse caso, é bastante válida a perspectiva coletiva do teatro de tese. Não é por acaso que a grande ideia de transformação do início do século passado valia-se da multiplicidade do ser psicológico para alcançar a transcendência da individualidade em prol do coletivo.

O vislumbre da possibilidade precisa acompanhar a configuração dos novos espaços no novo tempo. Talvez, a nova necessidade não esteja mais ligada às noções restritivas de poder estatal e poder privado, o foco é justamente a criação de possibilidades. Somente com o surgimento de opções se pode desconstruir modelos. Precisamos descobrir os benefícios substanciais de nossa essência primitiva. Somos mesmo passivos e alienados, políticos e pacifistas? É preciso assumir nosso peculiar *modus operandi*.

O Brasil está mesmo cansado, é possível sentir seu envelhecimento pelo ranger de suas articulações. A sensação que se tem, há tempos, é de que algo sempre está por acontecer. A juventude do 17 de junho disse ter acordado o Gigante, Oswald cria firmemente na revolução popular. A euforia de Oswald não durou muito – sabe-se que o autor frustrou-se com o Stalinismo e terminou a vida tentando ser levado a sério –, o grito da nova juventude, que busca ser levada a sério parece ser efêmero também. Como no trecho que encerra o último capítulo deste trabalho, o Brasil foi campeão e seguimos com a novela.

Se antes eram feudatários, hoje são empresários corporativistas e funcionários públicos (a terceira classe brasileira, nem burgueses, nem políticos, nem liquidamente povo). Se havia voto de cabresto, hoje há a campanha financiada e o modelo favorecedor de licitação. E se Oswald pudesse ver os efeitos do voto direto, da “participação popular” na política do País? *O homem e o cavalo* não seria reescrita. Como disse Sábato Magaldi, “Mudam-se os deuses e continua a idéia de um paraíso em que acabarão todas as mazelas humanas”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Oswald de. *O Rei da Vela*. – São Paulo: Globo, 2004. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Obras completas, teatro: A morta, ato lírico em três atos; O rei da vela, peça em três atos e O homem e o cavalo, espetáculo em nove quadros*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1976.

_____. “O Rei da Vela: o País desmascarado” e “O homem e o Cavalo: a mola propulsora da utopia” em *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 1-13.

_____. *Panorama do Fascismo/ O Homem e o Cavalo/ A Morta*. – São Paulo: Globo, 2005. – (Obras completas de Oswald de Andrade).

_____. *Um Homem sem Profissão Memórias e Confissões*. – Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editôra, 1954

BENTLEY, Eric. *O dramaturgo como pensado – Um estudo da Dramaturgia nos tempos modernos*. Tradução de Ana Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

BOBBIO, Norberto. *Os Intelectuais e o Poder*. São Paulo, SP. Editora Unesp. 1997.

BOPP, Raul. *Vida e morte da antropofagia*. Rio de Janeiro, RJ. José Olympio, 2008.

BRECHT, Bertold. *Estudos sobre o Teatro*. São Paulo, SP. Nova Fronteira. 2005.

CAMPOS, Augusto de. *Patrícia Galvão Pagu Vida-Obra*. – São Paulo: Editora Brasiliense, 1978.

CURY, José João. *O Teatro de Oswald de Andrade: ideologia, intertextualidade e escritura*. São Paulo: Annablume, 2003.

FAIRCLOUGH, Norman. *Discurso e mudança social*. Brasília: UnB, 2008.

FARINACCIO, Pascoal. Oswald Glauber: Arte, Povo, Revolução. 1. ed. Niterói - RJ: Editora da UFF, 2012. v. 1. 89p .

GARDIN, Carlos. “A Trilogia da devoração: leitura em três atos – 2º Ato: *O Rei da Vela*” em *O teatro antropofágico de Oswald de Andrade (Da ação Teatral ao Teatro de Ação)*. São Paulo: ANNA BLUME, 1995.

MAGALDI, Sábato. *Teatro da Ruptura: Oswald de Andrade*. – São Paulo. Global Editora, 2004.

_____. *A mola propulsora da utopia*. Oswald de Andrade. *O homem e o cavalo*. São Paulo, Globo; Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990, pp. 5-14.

PRADO, Décio de Almeida. “*O Rei da Vela: O País Desmascarado*” em *Moderna Dramaturgia Brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda Européia e modernismo brasileiro*. Rio de Janeiro: Editora Petrópolis.

ANEXO

O QUE VAI SER O TEATRO DA EXPERIÊNCIA

1933

Folha da Noite, São Paulo, 11 de novembro de 1933

O Teatro da Experiência é apenas um centro de pesquisas para o teatro, é um laboratório onde serão feitas observações em torno da ideia de criar um novo teatro para o Brasil e o mundo. Não queremos reformar o teatro, mas sim demolir os velhos deuses, construindo uma nova estrutura idealística capaz de dirigir as indecisões do mundo moderno. Já iniciamos experiências em cenários, em novas formas de dicção, métodos de iluminação diversos, enfim, uma porção de coisas novas, algumas das quais certamente irão para adiante, e outras com certeza fracassarão, como acontece com todo teatro de pesquisa.

O Teatro da Experiência é um laboratório, portanto não pode estar sujeito à censura das coisas. Como pode um laboratório ser censurado? Como fazer observações em torno de uma nova ideia debaixo de uma censura qualquer? É tão ridículo quanto submeter as teorias de propagação a uma censura policial. Um laboratório de teatro em base nada difere de um laboratório de química ou de física. O espírito que o dirige deve estar aberto a todos os fenômenos. Observar significa aprender e calcular. O Teatro da Experiência será um centro de observação e de pesquisas para criar coisas novas.

O BAILADO DO DEUS MORTO Quarta-feira, dia 15 deste mês, o teatro será inaugurado com *O Bailado do deus morto*. Este bailado representa a nossa primeira experiência, no sentido de revolucionar as teorias dos bailados. É uma criação do Teatro da Experiência, coisa inteiramente nova, um bailado com monólogos e diálogos, onde a orquestra de instrumentos africanos dança juntamente com os bailadores. *O Bailado do deus morto* procura estabelecer a longínqua origem animal da ideia de Deus, o monstro mitológico que pastava entre as feras do mato e que é seduzido pela mulher inferior e colocado entre os homens. É uma lenda triste com cantos, soluços nostálgicos e diálogos estranhos, onde a assistência entrevê o drama magnífico de uma escala histórica de alguns milhões de anos de comprimento. O papel

principal d'*O Bailado do deus morto* está confiado ao pintor Hugo Adami, que o desempenha com envergadura de mestre. Hugo Adami sente o papel que representa. Os outros papéis estão distribuídos da seguinte forma: a mulher inferior, Carmem Melo; primeira preferida, Risoleta Silva; segunda preferida, Guilhermina Gaynor; carpi-deira, Dirce Lima; regente, gongo, urucungo, Henricão; reco-reco e uquiçamba, Armando Moraes; tamborim, Carlo Boa Villa; cuíca, Osvaldo Bentinho; bumbo, Francisco Pires. A atuação de todo é excelente, destacando-se a dança de Risoleta, Carmem Melo e Guilhermina Gaynor. Henricão mostra-se à altura de seu cargo de regente e compositor.



42

OUTROS ESPETÁCULOS EM VISTA *O homem e o cavalo* é a peça de Oswald de Andrade, peça curiosíssima um tanto chocante para o espírito desprevenido e com uma porção de criações em matéria de teatro. É uma sátira violenta.

UMA PEÇA DE NICOLAIEV *Esperança*, a peça de Nicolaiev, será em breve representada no Teatro da Experiência. Esta peça interessa a todo o mundo porque mostra alguma coisa do país mais discutido do

42 *Bailado do deus morto*, 1933. Cenário luminoso para balé, guache posterior mostrando efeitos de iluminação